

Verrek, het is geen kunstenaar: Gerard Reve en het schrijverschap

Praat, E.

Publication date
2011

Document Version
Final published version

Edwin Praat

Verrek, het is geen kunstenaar

Gerard Reve en het schrijverschap



Verrek, het is geen kunstenaar

Gerard Reve en het schrijverschap

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van doctor
aan de Universiteit van Amsterdam
op gezag van de Rector Magnificus
prof. dr. D.C. van den Boom
ten overstaan van een door het college van promoties
ingestelde commissie,
in het openbaar te verdedigen in de Aula der Universiteit
op vrijdag 30 september 2011, te 13:00 uur

door

Edwin Praat

geboren te Den Haag

Promotor
prof. dr. T.L. Vaessens

Promotiecommissie
dr. G.E.H.I. Franssen
prof. dr. O.M. Heynders
prof. dr. J. Joosten
dr. J.W. Kooijman
prof. dr. M.T.C. Mathijsen-Verkooijen
dr. W. Schinkel

Faculteit der Geesteswetenschappen

foto op omslag: Reve voor aanvang van een uitzending van *Zo is het toevallig ook nog 's een keer*, omstreeks 1964. Fotograaf onbekend. © NTS

Il est une chose mille fois plus dangereuse que le bourgeois, c'est l'artiste bourgeois, qui a été créé pour s'interposer entre le public et le génie; il les cache l'un à l'autre.

Charles Baudelaire*, Curiosités esthétiques*

Inhoud

Proloog  Hemelbestormers

'Ik ben God,' zeidi. 'Ik ben meer dan God. Ik ben de onwrikbare, de onbarmhartige. Ik ken geen goed of kwaad. Ik doe wat ik moet. Wat ik doe is goed.'[1]

Eduard, het dichtertje uit Nescio's gelijknamige verhaal, staat naakt in zijn kamer als hij met deze woorden tevergeefs boven zichzelf en de mensheid tracht uit te stijgen. Twee vrienden, die met een geleende sleutel zijn huis zijn binnengekomen, zorgen dat hij zich weer aankleedt. Dit is het laatste wat Eduard in het verhaal doet. Niet lang daarna sterft hij.
Wrang genoeg heeft het dichtertje met zijn tragische einde zijn doel bereikt. Eduard, een keurige burger die hard werkt op kantoor, fatsoenlijk is getrouwd en in zijn vrije tijd gedichten schrijft, is geobsedeerd door de wens 'een groot dichter te zijn en dan te vallen'. Die val stelt hij zich voor als het aangaan van een verhouding met een dichteres. En dat is precies wat er gebeurt. Als het dichtertje het boek heeft voltooid dat hem postuum beroemd zal maken, bezwijkt hij voor de bekoringen van Dora, een dichteresje in wording en de zus van zijn vrouw. De avond waarop zijn vrienden het waanzinnig geworden dichtertje aantreffen in diens kamer, heeft Eduard juist overspel gepleegd met zijn schoonzus.
Inherent aan het dichterschap van Eduard is zijn onvrede met iedere status quo. Uiterlijk is hij een modelechtgenoot en -vader, die zich gedeisd houdt, 'kalmpjes als een net burgerheertje' zijn dagen slijt en met iedere stijging van zijn inkomen het respect ziet groeien dat hem ten deel valt. Maar van binnen borrelt en bruist het. Immers: 'daar i een echt dichtertje was, *moest* hem iets ontbreken. Wat is voor een dichtertje iets dat hij heeft? Datti zoo maar heeft, dag in, dag uit. Al die dagen. En altijd getrouwd is zoo erg lang.' Langzaam wordt Eduard grimmiger. Zijn verlangen naar Dora en zijn afkeer van zijn gezapige bestaan nemen toe. Zo wordt hij met de dag meer dichter en minder burger, en loopt hij ten slotte over het pad dat hij voor zichzelf heeft uitgestippeld regelrecht de afgrond in.
Nescio's verhalen zijn dichtbevolkt door kunstenaars die zich weigeren te voegen naar burgerlijke fatsoensnormen. Net als in 'Dichtertje' leidt dit non-conformisme vaak tot hun ondergang. 'De uitvreter' verhaalt van Japi, een clochard die teert op andermans zak, er niet in slaagt een baantje te behouden en uiteindelijk van een brug de Waal in stapt. De aardige jongens van 'Titaantjes' dichten en schilderen er op los, treffen elkaar op een zolderkamer waar ze niets anders doen dan 'praten, rooken, drinken en boeken lezen', vinden geld en bezit verachtelijk, en hebben een grondige hekel aan het establishment. Wie van hen een baantje heeft, voelt zich 'geketend', en voert er zo weinig mogelijk uit. Net als het dichtertje wanen de Titaantjes zich superieur aan de burgerij. Ze hebben allemaal vage plannen om iets te doen wat de wereld op zijn kop zet, beschouwen zich als tafelgenoten van God en nemen heimelijk wraak op hun materialistisch ingestelde bazen door te lezen, te wandelen en talen te leren.
Als de jongens ouder worden, dringt de maatschappij zich echter aan hen op, en zien ze zich genoodzaakt hun artistieke ambities te laten varen. Een voor een transformeren ze tot burger, de een met meer succes dan de ander, en de meesten met enige wroeging. Koekebakker, de verteller van het verhaal, treedt in dienst van een keurig tijdschrift. Hij is 'een wijs en bedaard man geworden', constateert hij zelf als zijn metamorfose zich heeft voltrokken. 'Hij schrijft maar, ontvangt z'n schamel loon en geeft geen ergernis.' Alleen Bavink buigt niet voor de eisen van de maatschappij. Hij weigert een compromis met het leven te sluiten en blijft als schilder vruchteloos proberen God op een doek te vatten. Uiteindelijk moet hij zijn non-conformisme bekopen met een plaats in een gesticht.
'Titaantjes' is een verhaal over idealen die bij het opgroeien moeten wijken voor een maatschappelijke werkelijkheid die alleen het utilitaire accepteert. De verteller kijkt met enige ironie terug op zijn jeugdjaren, maar houdt zeker geen warm pleidooi voor het gezapige bestaan

[1] Nescio 2010, p. 115.

dat hij en zijn vrienden nu leiden. Bij Nescio is het burgerlijke leven een onvermijdelijk eindstadium, een noodzakelijke pose voor wie zich staande wil houden in de maatschappij. Maar het aannemen van die pose houdt ook een verlies van authenticiteit in, en de kwelling van het verlangen naar de vrijheid van vroeger dagen. Op iedere bladzijde Nescio klinkt de lokroep van kunst en literatuur, van het mijmeren, het wandelen in de natuur en van het nietsdoen.
In 'Dichtertje' belichaamt de God van Nederland de (klein)burgerlijke fatsoensnormen. Hij wordt met weinig sympathie geportretteerd. Zijn tegenspeler is de échte God, die in 'Dichtertje' de God van hemel en aarde wordt genoemd. Déze god is zachtmoedig en creatief, prefereert titaantjes verre boven heren, en zorgt er in 'Dichtertje' voor dat Dora kan opgroeien tot een vrouw, 'zoo mooi als een renpaardje.' Deze God koestert ook de kunstenaars, die op hun beurt sterk ontvankelijk zijn voor zijn wezen.
In een epifanische passage in 'Titaantjes' – de enige passage uit het verhaal in de tegenwoordige tijd – vereenzelvigt Koekebakker zich met deze echte God, en lijkt hij voor even de zin van het bestaan te doorgronden.

> God leeft in mijn hoofd. Zijn velden zijn er onmetelijk, zijn tuinen staan er vol schoone bloemen, die niet sterven, en statige vrouwen wandelen er naakt, vele duizenden. En de zon gaat er op en onder en schijnt laag en hoog en weer laag en 't eindelooze gebied is eindeloos 't zelfde en geen oogenblik gelijk. En breede rivieren stroomen er door met vele bochten en de zon schijnt er in en ze voeren 't licht naar de zee.
> En aan de rivieren mijner gedachten zit ik stilletjes en genoeglijk en rook een steenen pijpje en voel de zon op mijn lijf schijnen en zie 't water stroomen, voortdurend stroomen naar 't onbekende. En 't onbekende deert mij niet. En ik knik maar eens tegen de schoone vrouwen, die de bloemen plukken in mijn tuinen en hoor den wind ruischen door de hooge dennen, door de wouden der zekerheid, dat dit alles bestaat, omdat ik 't zoo verkies te denken. En ik ben dankbaar dat mij dit gegeven is. En in ootmoed pijp ik nog eens aan en voel mij God, de oneindigheid zelf.
> Doelloos zit ik, Gods doel is de doelloosheid.
>
> Maar voor geen mensch is het weggelegd dit bij voortduring te beseffen.[2]

In de laatste, ontnuchterende zin van deze passage – de enige regel in het verhaal die is omlijst door witregels – is alle tragiek van Nescio's verhalen samengebald. In de absolute doelloosheid schuilt het geluk en de essentie van het bestaan, maar ook de waanzin, omdat niemand kan leven in het voortdurende besef dat zijn bestaan op aarde in wezen nutteloos is. Om niet krankzinnig te worden of vroegtijdig te sterven, moeten al Nescio's personages een grens over – ook Koekebakker, de verteller en het alter ego van de auteur. Aan de ene kant van die grens staat de kunstenaar, de erotiek, de waanzin, de nutteloosheid, de creativiteit, de chaos en de God van hemel en aarde, aan de andere kant de burger, de zelfbeheersing en de preutsheid, het utilitarisme, het fatsoen, de orde, en de God van Nederland.

De kunstenaar als tegenvoeter. Het ontstaan van een dichotomie

De binaire oppositie kunstenaar-burger die overal in Nescio's werk te vinden is, voert terug op ontwikkelingen in de negentiende eeuw. In die eeuw zijn de burger en de kunstenaar tot elkaars paradigmatische tegenpolen uitgegroeid.
Op de drempel van de negentiende eeuw grijpt de burger in Europa de macht. De omwenteling is het grootst in Frankrijk, waar de derde klasse het in de naweeën van de revoluties van 1789 en 1830 voor het zeggen krijgt. De schoksgewijze opkomst van de bourgeoisie en de liberale democratie zorgt in het Frankrijk van de negentiende eeuw voor een exponentiële toename van het aantal geletterden. In de eerste helft van de eeuw heeft dit alles grote gevolgen voor de

[2] Nescio 2010, p. 59-60.

materiële positie van de schrijver. De staatssubsidies voor auteurs nemen af, en ook kunnen schrijvers niet meer, zoals in vroeger tijden, vertrouwen op patronage. Zij zijn voor hun broodwinning dus in hoge mate afhankelijk van het nieuwe lezerspubliek, dat massaal vraagt om goedkope en lichtverteerbare literatuur: de zogenoemde *littérature industrielle*.[3] In Frankrijk wordt het literaire circuit zo al vroeg geprofessionaliseerd. Al in 1793 kent het land de eerste vorm van auteursrecht, dat zich uitbreidt onder diverse regimes in de negentiende eeuw. Ook wordt, om de belangen van schrijvers te behartigen, in 1838 de *Société des gens de lettres* opgericht. Een belangrijke nieuwe afzetmarkt voor auteurs is de krant, waar het feuilleton ontstaat als middel om lezers te binden en advertenties te genereren.

Hoewel sommige auteurs zich gretig aanpassen aan de nieuwe maatschappelijke verhoudingen – de feuilletonschrijver Eugène Sue is hier het toonbeeld van – ontstaat er met de opkomst van de derde klasse en de toenemende vraag naar laagdrempelige literatuur al snel een waterscheiding tussen de gegoede burger en de 'ware' kunstenaar.[4] De steeds openlijker gevoerde strijd om geldelijk gewin verhoudt zich slecht tot de geniecultus die in de romantiek rond de kunstenaar was ontstaan.[5] Zo leidt het initiatief voor de *Société des gens de lettres* tot protesten van vooraanstaande auteurs en critici, die de doelstellingen van de *sociéte* te materialistisch vinden en een serieus auteur onwaardig.[6]

Veel negentiende-eeuwse auteurs dragen via hun werk bij aan de negatieve beeldvorming van de bourgeoisie. Wie op zoek gaat naar karaktereigenschappen van de bourgeois in de negentiende-eeuwse West-Europese literatuur, stuit steeds weer op dezelfde begrippen. De stereotypische burger is bij auteurs als Stendhal, Balzac, Flaubert, Monnier, James, Heine en Goethe gedreven door een ongezonde zucht naar geld en status: hij is materialistisch, competitief, preuts, moralistisch, behoudend, ongevoelig, egoïstisch, en heeft een schrijnend gebrek aan verbeeldingskracht en hogere idealen.[7]

Vanzelfsprekend moet het nieuwe politiek-economische machtscentrum het ook ontgelden onder politieke tegenstrevers van de bourgeoisie. Marx en Engels maken dankbaar gebruik van de omwentelingen in Frankrijk om de bourgeoisie te presenteren als cynische verdelgers van alles wat eens heilig was. In *Das Kommunistische Manifest* (1848) schrijven zij:

> Die Bourgeoisie, wo sie zur Herrschaft gekommen, hat alle feudalen, patriarchalischen, idyllischen Verhältnisse zerstört. Sie hat die buntscheckigen Feudalbande, die den Menschen an seinen natürlichen Vorgesetzten knüpften, unbarmherzig zerrissen und kein anderes Band zwischen Mensch und Mensch übrig gelassen, als das nackte Interesse, als die gefühllose 'bare Zahlung'. Sie hat die heiligen Schauer der frommen Schwärmerei, der ritterlichen Begeisterung, der spießbürgerlichen Wehmut in dem eiskalten Wasser egoistischer Berechnung ertränkt. Sie hat die persönliche Würde in den Tauschwert aufgelöst und an die Stelle der zahllosen verbrieften und wohlerworbenen Freiheiten die eine gewissenlose Handelsfreiheit gesetzt. Sie hat, mit einem Wort, an die Stelle der mit religiösen und politischen Illusionen verhüllten Ausbeutung die offene, unverschämte, direkte, dürre Ausbeutung gesetzt.[8]

Maar de weerzin tegen de bourgeoisie blijft niet beperkt tot de milieus van kunstenaars en communisten. In het jaar dat het *Communistisch manifest* gepubliceerd wordt, komt in Frankrijk

---

[3] Seigel 1986, p. 3-30, Datta 1999, p. 1-16, Raitt 2005.
[4] Benjamin 1980, Raitt 2005, p. 13-20.
[5] De geniecultus rond de kunstenaar ontstond in de tweede helft van de achttiende eeuw, vooral onder invloed van Kants *Kritik der Urteilskraft*, en Schillers verwerking daarvan. Zie over het beeld van de kunstenaar als genie: Moran 2000, p. 129, 147, Joosten 2003, p. 22-24, Glass 2004, p. 6, Heumakers 2004, p. 28, Mathijsen 2004, p. 9-15, Vaessens 2006b, p. 27-29, Baumann 2007, p. 77, 87-88, Marx 2008, p. 77, Kemperink 2009, p. 4-5. Zie voor Kants voorstelling van de kunstenaar als genie in *Kritik der Urteilskraft*: Kant & Schmidt 2003, p. 271 en p. 276-282.
[6] Datta 1999, p. 12.
[7] Gay 1984, p. 1-68, Nicholson 2003, p. 1-30, Raitt 2005, p. 19-20. Henry James was weliswaar Amerikaan, maar bracht het grootste deel van zijn leven door in Europa, dat bovendien het decor vormt van zijn meeste romans.
[8] Marx & Engels 1931, p. 24.

een einde aan de zeer impopulaire Julimonarchie van Louis-Phillippe d'Orléans (1830-1848). Onder Louis-Philippe, bijgenaamd 'le roi bourgeois', was Frankrijk de enige natie in Europa met een monarch die in naam van de bourgeoisie regeerde.[9] Volgens Sarah Maza had de regeringsperiode van Louis-Philippe het omgekeerde van het beoogde effect. In *The myth of the French bourgeoisie* (2003) schrijft ze: 'The political legacy of the July Monarchy was not bourgeois cultural hegemony but the exact reverse: the Orleanist regime was a crucial moment in the crystallization of an antibourgeois strain central to the construction of modern French political and cultural identity.'[10] Halverwege de negentiende eeuw bevindt de bourgeoisie zich dus in een stevige identiteitscrisis; zij is, zoals Roland Barthes het verwoordt, de klasse die niet genoemd wil worden.[11]

De uitvinding van de bohémien

De opkomst van de artistieke bohème was een rechtstreeks gevolg van de nieuwe macht van de bourgeoisie. Pas toen de bourgeoisie stevig in het zadel zat en conservatisme, materialisme, plichtsbetrachting en individualisme tot haar clichés waren uitgegroeid, konden kunstenaars zich met succes als tegenvoeters van deze burgerlijke wereld presenteren. Halverwege die eeuw, zo rond het einde van de Julimonarchie, werd 'bohème' een bekende term voor artiestenkringen in Parijs.

Henry Murgers *Scènes de la vie bohème* (1851) gaf het beeld van de moderne kunstenaar als bohémien krachtig gestalte. Het verhaal werd succesvol toen Murger het samen met de vaudevillist Théodore Barrière tot toneelstuk bewerkte; aan het einde van de eeuw werd het door Puccini tot de opera *La bohème* getransformeerd. De stereotypische bohémien is een tegenvoeter, het volmaakte negatief van de burger. Hij leeft van nacht tot nacht, minacht materieel bezit, leidt een losbandig seksleven, heeft geen vaste werktijden of levensordening, verkiest drank en drugs boven een voedzame maaltijd, verafschuwt regels en wordt voortdurend achtervolgd door schuldeisers. Bovendien associeert hij het maken van kunst met spontane inspiratie in plaats van met hard werk.[12] Kort en goed: waar de burger kiest voor zekerheid en orde, daar prefereert de bohémien chaos en avontuur.

Boeken als *Scènes de la vie bohème* zorgden – zeker wanneer ze de weg naar een groot publiek vonden – voor een rehabilitatie van de term 'bohème'. Tot in de negentiende eeuw was de naam gereserveerd voor de bewoners van de Parijse onderwereld: grote en kleine criminelen, pooiers en prostituees.[13] Marx schreef in 1850 over een klasse van 'Konspirateure von Profession', die hij als volgt karakteriseerde: 'Ihre schwankende, im Einzelnen mehr vom Zufall als von ihrer Thätigkeit abhängige Existenz, ihr regelloses Leben, dessen einzig fixe Stationen die Kneipen

---

[9] Seigel 1986, p. 22, Maza 2003, p. 194-195.

[10] Maza 2003, p. 162. Bourdieu schrijft over deze en de daaropvolgende periode in Frankrijk: 'We moeten haast wel aannemen dat de politieke ervaring van deze generatie, met het echec van de revolutie van 1848 en de staatsgreep van Louis-Napoléon Bonaparte, en met daarna de langdurige woestenij van het Tweede Keizerrijk, een rol heeft gespeeld in het ontstaan van de ontgoochelde kijk op de politieke en sociale wereld die met de cultus van de kunst om de kunst gepaard gaat.' (Bourdieu 1994, p. 81)

[11] In 'Myth Today' spreekt Barthes, in zijn eigen cursivering, van '*the social class which does not want to be named*' (Barthes 1993b, p. 126). Een paar pagina's later staat er: 'And just as bourgeois ideology is defined by the abandonment of the name "bourgeois," myth is constituted by the loss of the historical quality of things: in it, things lose the memory that they once were made.' (p. 131)

[12] Zie voor kenmerken van de stereotypische bohémien onder andere: Seigel 1986, Bourdieu 1994, p. 77, 86, Heinich 1996b, p. 36-37, Nicholson 2003.

[13] In de vroegste Romeinse tijd wordt Bohemen – een gebied in huidig Tsjechië – genoemd als woongebied van de Boii. Vanaf de Romeinse tijd tot in de Middeleeuwen vluchtten grote groepen Boii naar West-Europa, waar velen een rondtrekkend leven leidden als minstreel. 'Bohémien' werd in die tijd de algemene benaming voor groepen nomaden. Zo werden de groepen Roma die vanuit centraal Europa Frankrijk binnenkwamen, 'bohémiens' genoemd, en vanaf de zestiende eeuw werden alle zigeuners, ongeacht hun afkomst, betiteld als bohémiens. (Zie: Seigel 1986, p. 13, 36, 125 en Nicholson 2003.)

der Weinhändler sind – die Rendezvoushäuser der Verschworenen – ihre unvermeidlichen Bekanntschaften mit allerlei zweideutigen Leuten rangiren sie in jenen Lebenskreis, den man in Paris *la bohème* nennt.'[14]

In de tweede helft van de negentiende eeuw werd 'bohémien' een geuzennaam; vele Parijse bohémiens kregen publiekelijke bekendheid. Zo ook Henry Murger, die voor *Scènes de la vie bohème* grotendeels putte uit zijn eigen ervaringen. Murger was in veel opzichten een typische bohémien: hij groeide op in een eenvoudig gezin (zijn vader was conciërge en kleermaker), ging op zijn vijftiende van school, leefde op een zolderkamertje in Parijs waar hij overdag sliep en 's nachts werkte. Hij was ziekelijk en stierf jong, op 38-jarige leeftijd. Maar het succes van *Scènes de la vie bohème* maakte Murger tot een publieke persoonlijkheid. Hij werd onderscheiden met het Légion d'honneur, kreeg een staatsbegrafenis en een standbeeld in de *Jardin du Luxembourg* (dat er nog steeds staat). In het jaar na zijn overlijden verschenen er drie biografieën over hem.[15] Robert Baldick vereeuwigde Murger in 1961 als hét bohémien-stereotype in de biografie *The First Bohemian. The Life of Henry Murger*.

Murger kan dus als succesvolle bohémien worden beschouwd, maar een succesvolle bohémien is feitelijk een oxymoron. De typische bohémien beweegt zich immers uitsluitend in de kringen van gelijkgestemden en spuwt op de waardering van het grote publiek. Bovendien brengt hij zelden écht iets tot stand; hij is meer in het café dan achter zijn schrijftafel of schildersezel te vinden. Het is dan ook de vraag of er stereotypische bohémiens zijn geweest wier namen in de eenentwintigste eeuw nog een gevoel van herkenning oproepen. 'Vermaarde' bohémiens als Gustave Moreau, Gustave Courbet en Alexandre Privat d'Anglemont waren zich allen bewust van het commercieel potentieel van hun levenswijze. Zij hadden, om met Jerrold Seigel te spreken, een mobiele identiteit: ze slaagden er voortreffelijk in om zich in het openbare leven te transformeren tot het beeld dat de burgerij van de bohémien had. Met name Courbet voelde goed aan hoe hij munt kon slaan uit zijn imago. Seigel schrijft over Courbet: 'For him, the market and the public who populated it were there to be exploited. […] Courbet's uncompromising devotion to his own individual development […] bound together the radical independence that set him at odds with authority and tradition, and the *self-conscious creation of a persona* whose very radicalism produced notoriety that could be exploited for both artistic and commercial purposes. The man whose art was identified with revolution knew how to navigate in the world of the bourgeoisie.'[16] De strategische zelfprofilering van Courbet staat dus in schril contrast tot de publiekelijke Courbet die hij creëerde - tot dat wat Meizoz diens 'posture' zou noemen.[17] Bij Henry Murger vinden we een zelfde soort paradox: Murger kon niet ondanks, maar juist dankzij het commerciële succes van zijn werk uitgroeien tot stereotypische bohémien. Ook Flaubert en Baudelaire, de spilfiguren in de verzelfstandiging van de Franse literatuur, waren geen volbloed bohémiens. Beiden groeiden ze op in gegoede kringen, in tegenstelling tot de jongeren uit de provincie die zich en masse in Parijs vestigden en daar de voornamelijk zwijgende meerderheid van de bohème zouden gaan vormen. Flaubert gaf zich er regelmatig rekenschap van dat hij zich dankzij zijn riante financiële positie volledig aan de literatuur kon wijden. Hoewel hij zich tot 'bourgeoisofoob' verklaarde, zich verbonden voelde met de rebelse kunstenaars, en de burger ridiculiseerde in zijn romans – denk, bijvoorbeeld, aan de apotheker Homais uit *Madame Bovary* – leidde hij grotendeels het leven van een bourgeois, en stelde hij zich in debatten vaak op aan de kant van de burgerij. Tegen het einde van zijn leven formuleerde hij het volgende maxime voor de kunstenaar: 'soyez réglé dans votre vie ordinaire comme un bourgeois, afin d'être violent et original dans vos œuvres.'[18] Door Alain Raitt, die het beeld van

[14] Geciteerd naar: Benjamin 1980, p. 9.
[15] Seigel 1986, p. 31-58. Zie ook: Baldick 1961.
[16] Seigel 1986, p. 88-89 (curs. van mij, EP).
[17] Vgl. Meizoz 2005.
[18] Geciteerd naar: Raitt 2005, p. 93.

de bourgeoisie in Flauberts oeuvre onderzocht, wordt de ostentatieve bourgeoishaat van de auteur dan ook grotendeels gezien als een act, een vorm van publiekelijke zelfkastijding ook, die allengs een tweede natuur werd.[19]
Terwijl Flaubert het bohèmebestaan van een discrete afstand beschouwde en beschreef, bevond Baudelaire zich vanaf het begin van zijn schrijverschap midden in de kringen van de tegenvoeters, compleet met de bijbehorende materiële en immateriële ellende. Maar Baudelaire was een uithangbord van deze levensstijl, die tot dan toe vooral negatieve associaties met zich mee had gebracht.[20] Zijn faam reikte tot ver buiten de kunstenaarskroegen van de rive gauche. Bovendien hield hij er meestal een straf werkritme op na, manifesteerde hij zich regelmatig in het openbaar als dandy – de aristocratische tegenhanger van de bohémien – en verafschuwde hij iedereen die het leiden van een bandeloos leven als voldoende voorwaarde voor de status van 'kunstenaar' beschouwde.[21]
Of ze zich nu in woord of in daad met de bohémien vereenzelvigden, voor Flaubert en (in iets mindere mate) Baudelaire was dit een keuze en geen lot, zoals de mythe van de tegenvoeter het wil. Juist hun zichtbaarheid en hun succesvolle strijd voor een van de maatschappij afgezonderde literaire wereld, een strijd waardoor ze de tegenvoeters prestige verschaften, plaatst hen dichter bij de competitieve burgermaatschappij waartegen zij zich afzetten dan vele van hun in vergetelheid geraakte collega's.
Omdat de term 'bourgeois' halverwege de negentiende eeuw een pejoratieve connotatie had gekregen, werkte de levenssfeer van de bohème als een magneet op veel leden van de bourgeoisie. Die aantrekkingskracht school in het even simpele als radicale antwoord dat de bohème gaf op de problemen van de nieuwe, postrevolutionaire maatschappij waar de strijd om status en geld openlijk en onophoudelijk werd gevoerd. Het antwoord luidde: een volledige afwijzing van die maatschappij. Vanaf die tijd mengde een behoorlijk aantal *wannabees* zich in het bohémienmilieu; leden van de hogere bourgeoisie die, als een soort surrogaat voor een *grand tour*, gedurende enige tijd het avontuurlijke en ongeregelde leven van de bohème wilden leiden. Rond de eeuwwisseling was de Parijse bohème *en vogue*. In iets meer dan een halve eeuw waren de rafelranden van Parijs, die door de burgerij altijd angstvallig waren vermeden, fascinerend geworden. De bohémien werd gezien, bewonderd en verguisd als *levens*kunstenaar, een kunstenaar van wie, meer nog dan het werk, het wonderlijke bestaan tot de verbeelding sprak. In de woorden van Henri Murger: hun dagelijkse leven is een meesterwerk.[22]
En als de bohémien een levenskunstenaar was, dan was Montmartre een reusachtige readymade. Aan het einde van de negentiende eeuw vormde de Parijse heuvel dé biotoop van de bohémiens, de plek waar (vooral jonge) kunstenaars als *fools on the hill* zaten samengepakt. Montmartre werd bovendien een uitgaansoord voor de betere standen, met clubs als de Moulin Rouge en de Moulin de la Galette. De bourgeois die wilde laten zien bij de tijd te zijn, vertoonde zich er zo nu en dan, en vereenzelvigde zich op die manier, vrijblijvend en voor korte duur, met het wilde, omgekeerde leven van de bohémien. Oscar Wilde stelde in deze periode ironisch vast: 'The great superiority of France over England is that in France every bourgeois wants to be an artist, whereas in England every artist wants to be a bourgeois.'[23]

---

[19] Raitt 2005, i.h.b. p. 93-96, en 165-174. Zie over de bourgeoismentaliteit van Flaubert ook: Seigel 1986, p. 59-96.
[20] Vgl. bijvoorbeeld Benjamin 1980.
[21] Seigel 1986, p. 97-124. Seigel stelt dat de dandy en de bohémien in veel opzichten elkaars tegenpolen zijn, maar dat zij de verwerping van het burgelijke bestaan met elkaar gemeen hebben (p. 104). Renato Poggioli beschrijft in *The Theory of the Avant-Garde* de dandy en bohémien als 'the widest swing of the same pendulum. Dandy and bohemian are equal and opposite manifestations of an identical state of mind and social situation.' (Poggioli 1968, p. 31).
[22] Murger 2007, p.17.
[23] Geciteerd naar: Gay 1984, p. 19.

Bourgeoisofobie, neurasthenie en profetie in Nederland

In Frankrijk begint de erkenning van de artistieke tegencultuur in het midden van de negentiende eeuw, als zowel sociale dropouts als vooraanstaande kunstenaars zich achter het vaandel van *l'art pour l'art* scharen. In Nederland gebeurt iets vergelijkbaars in de jaren tachtig van de negentiende eeuw, wanneer de Tachtigers zich radicaal afzetten tegen de heersende opvattingen over de functie van kunst en het kunstenaarschap.[24]

Wie stelt dat Beweging van Tachtig een breukmoment vormt in de Nederlandse literatuurgeschiedenis, verkondigt de kern van haar programma; Kloos en de zijnen wilden immers niets liever dan die geschiedenis ingaan als grote revolutionairen. Jan Oosterholt toont in *De bril van Tachtig* aan dat de mythe die de Tachtigers rond zichzelf creëerden grotendeels heeft beklijfd in Nederlandse literatuurgeschiedenissen die in de eerste helft van de twintigste eeuw verschenen (Oosterholt onderzocht die van Prinsen, De Vooys, Walch en Knuvelder).[25] Hij beschrijft het globale beeld in deze literatuurgeschiedenissen als volgt:

> Net als Kloos en Verwey menen [Prinsen, De Vooys, Walch en Knuvelder] dat Tachtig een breuk markeert in de ontwikkeling van de Nederlandse literatuur. De moderne dichtkunst kent in de eeuw voor Tachtig twee valse starts: aan het eind van de achttiende eeuw leggen auteurs als Van Alphen en Bellamy hun oor te luister bij het buitenland, maar hun vernieuwingsdrift raakt al snel overstemd door de retoriek van Willem Bilderdijk. Met de generatie auteurs rondom het tijdschrift *De Gids* gloort nieuwe hoop in de jaren dertig van de negentiende eeuw, maar ook hun elan begint al snel te tanen. Pas decennia later zou *De Nieuwe Gids* erin slagen de Nederlandse literatuur te bevrijden uit haar toestand van achterlijkheid en provincialisme.[26]

Het door Tachtig geconstrueerde beeld van de negentiende-eeuwse poëzie is ook nu nog sterk verankerd in de Nederlandse literatuurgeschiedenis. Oosterholt stelt dat er een zekere orkestratie
plaatsvindt onder literatuurgeschiedschrijvers als het gaat om het beeld van de negentiende-eeuwse Nederlandse letterkunde. Een schrijver van een literatuurgeschiedenis zou moeite hebben zich te onttrekken aan het beeld dat door zijn voorgangers is geschetst, ook omdat een groot deel van de poëzie uit de negentiende eeuw door de Tachtigers aan het oog is onttrokken. 'In de meer recente literatuurgeschiedenissen', aldus Oosterholt, 'wordt de beeldvorming wel hier en daar geproblematiseerd, maar men ziet blijkbaar geen reden er daadwerkelijk afstand van te nemen.'[27]

Kloos en de zijnen vormden het ijkpunt waartoe schrijvers en dichters zich tot diep in de twintigste eeuw positief of negatief verhielden. Nijhoff gaf zijn poëtica vorm in oppositie tot de expressieve opvattingen van Kloos. Bij Ter Braak moesten vooral de 'Delphische sferen' rond de Tachtigers het ontgelden: het feit dat zij hun persoon trachtten te omgeven met het aura van hun poëzie, dat zij, in de verdediging van hun poëzie, alle zin voor verhoudingen zijn verloren en zijn begonnen te 'orakelen'. In 'Démasqué der Schoonheid' is het níet Kloos' 'allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie', maar de compromisloze zelfverheffing van hem en andere schoonheidsaanbidders die wordt gehekeld.

> [De estheten] zijn de kunst zoo belangrijk gaan vinden, dat die belangrijkheid voor hen geen probleem meer is; zij zijn zoozeer aan de onderscheidingen verslaafd geraakt, dat zij het *relatieve belang* dier onderscheidingen verwisseld hebben met *absolute belangrijkheid*.

---

[24] Zie voor een globale vergelijking van de Franse en de Nederlandse situatie: Joosten 2003, p. 22-24.
[25] Oosterholt 2005. Voor schoolboeken lijkt dit in minder sterke mate te gelden. Een onderzoek van Suzanne van den Nieuwendijk, verkennend en met een beperkt corpus, laat zien dat schoolboeken aan het begin van de twintigste eeuw worstelden met de erfenis van de Tachtigers, en de poëtica van (met name) Kloos dus niet kritiekloos overnamen. (Van den Nieuwendijk 1999). Zie voor de invloed van de Tachtigers op het literaire veld rond 1900 ook: Dorleijn 2007.
[26] Oosterholt 2005, p. 243-244.
[27] Oosterholt 2005, p. 251.

> Echte aestheten hebben geen humor meer ten opzichte van de kunst en haar onderscheidingen. Zij worden zelfs tragisch, als zij vergrijpen tegen één hunner dierbare onderscheidingen ontdekken; om niet te spreken van de super-aestheten, die het belang der onderscheidingen zoozeer met absolute belangrijkheid hebben verward, dat zij tot zelfvergoddelijking overgaan door de 'goddelijke poëzie' tegenover de chaotische natuur te stellen of den Dichter als den Uebermensch te vereeren.[28]

Ook na de Tweede Wereldoorlog werd Kloos geportretteerd én bekritiseerd als in tongen sprekende hogepriester van de kunst, getuige bijvoorbeeld Luceberts 'Het orakel van Monte Carlo'. In 1956 meende Hans Gomperts dat de Nederlandse literatuur leed aan een 'Kloos-komplex': 'een telkens terugkerend verschijnsel in onze literatuur die "tachtig" nooit helemaal te boven is gekomen'[29], en een kleine halve eeuw later verscheen *Onttachtiging* (2003), een serie essays waarin Jos Joosten betoogt dat er in een kleine niche van de contemporaine poëzie 'eindelijk' wordt gebroken met de wetten van de Tachtigers. In een niche van die poëzie welteverstaan, want de 'mainstreampoëzie' volgt volgens Joosten nog altijd gedwee de Tachtigerdogma's. Onder die dogma's verstaat hij onder meer 'de inmiddels traditionele wetmatigheid van de literaire revolutie van jong tegen oud' die ertoe dient om 'de dichter als bijzondere species van de menselijke soort' te bevestigen.[30]

De poëzie en de publieke campagne van de Tachtigers heeft de contouren van de kunstenaar als tegenvoeter diep in ons collectieve geheugen gebeiteld. Hoewel zij zich vooral beriepen op Engelse voorbeelden (Kloos noemt Keats, Shelley en Wordsworth in zijn beroemde inleiding bij Perks Mathilde-cylus) kan de Beweging van Tachtig worden beschouwd als Nederlandse pendant van het verbond dat bohème (als levensstijl) en l'art pour l'art (als kunstopvatting) in Frankrijk met elkaar sloten. Ook de Tachtigers gaven hun bourgeoisofobie alle ruimte en decreteerden een 'zuivere', van de maatschappij afgewende literatuur.[31] Daarbij komt dat zij de eerste krachtige impuls gaven aan wat de Nederlandse 'traditie van de breuk' mag heten: zij kenden de kracht van groepsvorming en geruchtmakende manifesten. In de genie- en profeetcultus waarmee zij zich omgaven school bovendien een verzet tegen de (oud-)liberale burgermansgeest die het politieke klimaat van hun tijd beheerste.[32] Die cultus was niet helemaal nieuw: ook voorgangers Bilderdijk en Beets hadden zich al nadrukkelijk als genie gepresenteerd, maar zij deden dat in dienst van een christelijke (protestantse of katholieke) ideologie. De Tachtigers manifesteerden zich daarentegen als plaatsvervanger van Christus op aarde en zetten de schoonheid op Gods troon.[33]

Mary Kemperink wijst er in haar oratie op dat de Tachtigers daarbij dankbaar gebruik maakten van in de negentiende eeuw wijdverspreide positivistische theorieën over krankzinnigheid en neurasthenie, die teruggrepen op de temperamentenleer van Hippocrates en Galenus. Volgens deze theorieën hadden kunstenaars van nature een nerveus temperament, dat gemakkelijk overprikkeld kon worden en kon uitmonden in neuroses, met weer als gevolg zaken als alcoholisme, crimineel gedrag en perversie.[34] Aan het einde van de negentiende eeuw werd artistieke genialiteit niet meer als gave van God beschouwd, maar als bijproduct van een

---

[28] Ter Braak 1932, p. 48.
[29] Gomperts 1963a, p. 50.
[30] Joosten 2003, p. 32. Ook Van den Akker & Dorleijn 2000 stellen dat de opvattingen van Tachtig 'tot op de dag van vandaag' als leidend worden beschouwd, zij het met name in de amateurpoëzie (p. 5).
[31] Ook in Nederland had de (gegoede) burgerij in de negentiende eeuw de macht naar zich toegetrokken. Het jaar 1848, waarin koning Willem II in één nacht van een conservatief in liberaal zou zijn veranderd, en waarin Thorbeckes grondwet werd ingevoerd, markeert deze verandering. De Tachtigers keerden zich zo'n vijfendertig jaar later radicaal tegen de conventies van de conservatief-liberale burgerij.
[32] Zie Ruiter & Smulders 1996, p. 100-173.
[33] Denk bijvoorbeeld aan 'Christus aan het kruis' van Albert Verwey, of aan Perks 'Deinè Theós', met de daarin bekend geworden versregels "'Schoonheid, o Gij, Wier naam geheiligd zij, / Uw wil geschiede; kóme Uw heerschappij; / Naast U aanbidde de aard' geen andren god!'" (Perk 1962, p. 56.) Frans Ruiter en Wilbert Smulders spreken in dit verband van een 'geseculariseerde religiositeit' (Ruiter & Smulders 1996, p. 129).
[34] Zie hierover ook: Van Buuren 2000.

lichamelijk gebrek. Zij zou voortkomen uit een temperament waarvan de balans tussen sanguinisch en melancholisch was doorgeslagen naar de laatste kant. De generatie van de Tachtigers beschouwde deze nerveuze gesteldheid echter allerminst als problematisch. Kemperink: 'Voor hen is het […] geen gevaarlijk teken van verslapping van de negentiende-eeuwse samenleving, maar een medisch gediagnosticeerde mogelijkheid om vorm te geven aan hun antiburgerlijke levensstijl en zich als kunstenaars te onderscheiden.'[35] Wie leed aan stemmingswisselingen, overgevoeligheid en zwakke zenuwen had dus goede papieren om toe te treden tot het artistieke milieu.

Ook de Franse onafhankelijkheidsstrijders van het eerste uur beriepen zich nogal eens op de populaire temperamentenleer. Voor Baudelaire lag het wezen van artistieke begaafdheid in een overontwikkeld zenuwstelsel. De dichter koketteerde met zijn zwaktes, overgevoeligheden en aanvallen van hysterie, onder het motto 'ziekte is kunst'. Dat bracht een decadente en immorele levenshouding met zich mee, die naadloos aansloot bij de levenssfeer van de oorspronkelijke bohème. Maarten van Buuren schrijft hierover: 'Door de neurose als uitgangspunt te nemen van hun kunstenaarschap schaarden [Baudelaire en zijn navolgers] zich niet alleen aan de kant van de ziekte, maar daarmee ook aan de kant van de morele afwijkingen die de neurose met zich mee kon brengen: criminaliteit, sexuele perversie, vervrouwelijking en dergelijke.'[36] Dat de kunstenaar als ziek genie snel tot cliché uitgroeide, bewijst Flauberts *Dictionnaire des Idées Reçues*, waar onder het lemma 'Genie' te vinden is: 'Inutile de l'admirer, c'est une "névrose!"'[37]

De Tachtigers waren de succesvolle pleitbezorgers van een autonome literatuurconceptie: de 'ware' schrijver of dichter was in hun optiek een individu, onafhankelijk van politieke, religieuze en economische invloeden. Zó hij zich al ergens ondergeschikt aan maakte, was dat de schoonheid, maar zeker niet de lokroep van het geld of een dominant politiek, filosofisch of religieus discours. Voor hun praktijk van zelfverheerlijking stond de Tachtigers een aantal modellen ter beschikking: de geniecultus die sinds de achttiende eeuw, ook in Nederland, met het kunstenaarschap verbonden was, de Parijse bohémiencultuur, de literaire erfenis van met name de Engelse romantici en Franse naturalisten, en de (populair-)wetenschappelijke theorievorming over neurasthenie. Bovendien, en dat is niet onbelangrijk, gedijde de opstelling van de kunstenaar als 'de ander', als tegenvoeter van de gezapig levende burgerman, goed in de antiliberale revoltes in Nederland aan het einde van de negentiende eeuw.[38] Het succes van de manifestatie van Kloos en de zijnen als onafhankelijke kunstenaars werd dus mede mogelijk gemaakt door de politieke verhoudingen in de maatschappij waar zij zich uit alle macht van trachtten te isoleren.

Het idee dat de Tachtigers een plotselinge omslag veroorzaakten in de esthetische en maatschappelijke positie van de kunstenaar in Nederland wordt, zoals ik heb laten zien, tot op de dag van vandaag door literatuurhistorici herbevestigd. Daarmee brengen zij steeds weer het imago in herinnering dat de Tachtigers, Kloos voorop, van zichzelf als schrijver construeerden. En zo is dat imago tot archetype van de schrijver uitgegroeid: we zien de typische schrijver als een zelfverklaarde profeet, een sociale paria, een neuroot, fijnbesnaard psycholoog en bohémien. Dat het idee van de 'breuk' de laatste twee decennia soms wordt gerelativeerd, doet niets af aan het succes van de campagne van Kloos en de zijnen.[39] Integendeel: het feit dat sommigen zich

[35] Kemperink 2009, p. 16.
[36] Van Buuren 2000; citaat op p. 105.
[37] Flaubert 1966, p. 85.
[38] Ruiter & Smulders 1996, p. 100-132.
[39] Oosterholt 2005, p. 16 (noot 8) geeft een overzicht van publicaties waarin het vernieuwende van de literatuuropvatting van Tachtig wordt gerelativeerd. Aan deze publicaties kan Ruiter & Smulders 1996 worden toegevoegd. Ruiter en Smulders plaatsen de 'breuk' in een bredere cultuurhistorische context en rond 1890, maar nuanceren de term breuk. De metafoor van een slang die van huid verwisselt zou de verandering van 'nieuw' naar 'oud' volgens hen treffender weergeven. De prominente rol van Tachtig in deze overgangssituatie staat bij hen echter buiten kijf. Van den Berg & Couttenier 2009 sluiten zich deels aan bij de huidige tendens om met name het

inspannen om het beeld van een breuk te nuanceren, bewijst dat de Tachtigermythe nog altijd krachtig is.

De kunstenaar als uitvreter

Hoewel er nog slechts verkennend onderzoek naar is gedaan, lijkt de representatie van de kunstenaar in het Nederlandse proza aan het einde van de negentiende en begin van de twintigste eeuw aan te sluiten bij de imagocampagne van de Tachtigers. Kunstenaars in romans en verhalen rond de eeuwwisseling leven in hun eigen biotoop, zijn zowel mentaal als fysiek uiterst labiel, en zijn, als gevolg van hun sensibiliteit, begiftigd met een groot psychologisch inzicht: ze voelen feilloos aan wat er in anderen omgaat.[40] Als voorbeeld kan hier het beeld dienen dat Fanny, de nerveuze hoofdpersoon uit Emants gelijknamige novelle, heeft van het kunstenaarschap. Fanny kwelt zichzelf voortdurend door zich een leven als kunstenaar voor te spiegelen, dat zij verre prefereert boven haar eigen burgerlijke bestaan. Kunstenaar zijn associeert zij met roeping, met lijden, met avontuur, en, vooral, met 'hoog zweven' boven de alledaagse werkelijkheid.

Nescio is in Nederland waarschijnlijk de meest bekende literaire chroniqueur van de artistieke bohème. Het non-conformisme, de hoogmoed en de tragische val van Japi, Bavink en Eduard passen naadloos in de traditie die in de negentiende eeuw is ingezet. Niet toevallig kiest het dichtertje de (late) romantiek en de Tachtigers als model voor zijn kunstenaarschap. In zijn jeugd maakt hij gedichten naar Heine, Hélène Swarth, Kloos en Van Eeden.[41] Dora, zijn begerenswaardige en al even gevoelige schoonzus die aan het dichten slaat, citeert Perk. En ergens worden de verlangens van Dora en het dichtertje voorgesteld als die van 'niet te rangeeren bohémiens'.[42]

Op meer plaatsen refereert Nescio zonder omwegen aan de Tachtigers. Direct aan het begin van 'Dichtertje' is de God van Nederland – symbool voor de kleinburgerlijke fatsoensnormen – in ernstige verwarring gebracht door het uiterlijk van het dichtertje, dat hij met diens kortgeknipte haar helemaal niet op een dichter vindt lijken. Sinds dertig jaar, zo lezen we, houdt de God van Nederland niet meer van dichters. Het verhaal dateert uit 1917, dertig jaar eerder zitten we dus midden in de periode waarin God in *De Nieuwe Gids* van zijn troon werd gestoten en plaats moest maken voor de schoonheid en de dichter zélf.

De verwarring van deze God over het uiterlijk van het dichtertje illustreert mooi dat het schrijverschap van de Tachtigers inmiddels, dertig jaar na de beginjaren van *De Nieuwe Gids*, tot stereotype is verworden. Eduard ontleent zijn status als dichter aan het feit dat de God van Nederland hem niet kan plaatsen, evenmin als Potgieter, die als Gods consiglière in het verhaal figureert: 'Raar toch, zoo kaal, maar 't was toch vast wel een dichtertje, *want* God begreep niets van 'm en Potgieter ook niet.'[43] En Dora citeert Perk '*daar* ze een dichteresje was'.[44] Ook bij Nescio wordt de Beweging van Tachtig dus als breuk in de literatuurgeschiedenis voorgesteld. De verteller presenteert de verzen die het dichtertje maakt met milde ironie, net als dien chronische ontevredenheid en spleen. Doordat de verteller van de gedichten slechts enkele

vernieuwende van de Tachtigers*poëtica* te relativeren, maar menen wel dat de Tachtigers een 'fundamentele breuk met de voorafgaande dichtersgeneratie' vormden (p. 578). Die breuk schuilt volgens hen in radicaal verbreken van 'de knusse band tussen dichter en hoorder'. (p. 29).

[40] Kemperink 2009, p. 15-17. Van Buuren 2000 constateert ongeveer dezelfde situatie voor personages in de Franse literatuur uit de tweede helft van de negentiende eeuw, op basis van voorbeelden uit het werk en de kritieken van Baudelaire, Joris-Karl Huysmans (*A Rebours*) en de gebroeders Goncourt (*Charles Demailly*).

[41] Nescio 2010, p. 80.

[42] 'En ze dachten beiden aan de zomerregens, die komen zouden en hun neuzen van niet te rangeeren bohémiens, die zichzelf niet vermoorden *konden*, roken 't versche hooi.' (Nescio 2010, p. 108 (oorspr. curs.).)

[43] Nescio 2010, p. 76 (curs. van mij, EP).

[44] Nescio 2010, p. 113 (curs. van mij, EP).

versregels vermeldt, worden ze nog minder dan een epigonistische echo van de grote romantische voorbeelden. Het zijn pastiches.

> 'De Uren':
>
> > 'Hoe gaan de uren zoo zwaar met loggen tred.'
>
> 'Die Kreuzfahrer':
>
> > 'Dort unten lag die heilge Stadt in ihrer Glorie.' [...]
> >
> > 'Mijn God, zal dan mijn kwelling nimmer einden?' [...]
> >
> > 'God gooide de poorten des hemels open,
> > Mijn zoete lief zat op een gouden troon.'[45]

En zo is het dichtertje zelf ook te beschouwen als een satirische representatie van de kunstenaar als lijdende profeet. Het diminutief zegt in feite alles: Eduard is en blijft een dichter*tje*, en dat staat in schril contrast met zijn pogingen tot zelfvergroting. Van belang is niet alleen dat het dichtertje innerlijk gedreven wordt tot het schrijven van expressieve poëzie, maar ook dat hij de lijdenscultus van de kunstenaar expliciet als model voor zijn leven kiest. Het dichtertje idealiseert de val en de hoogmoed die eraan voorafgaat, omdat hij er een bewijs van werkelijk kunstenaarschap in ziet. Zijn uiteindelijke ondergang is daarmee zowel lot als keuze; Eduard wordt weliswaar werkelijk gekweld door verlangens naar Dora, maar die kwelling is tevens een noodzakelijk onderdeel van het model dat hij zichzelf ten voorbeeld stelt, nog voordat Dora op het toneel verschijnt.

Ook de status van de kunstenaar, en de aantrekkingskracht die de bohème op de burger uitoefent komen bij Nescio aan de orde. De schilder Bavink verafschuwt de burgers, zoals het een tegenvoeter betaamt, maar zijn verachting krijgt pas echt de ruimte als hij hun waardering voor zijn kunst ter sprake brengt. Het positieve maar gedistantieerde oordeel van het publiek is een belediging voor de expressies van de getourmenteerde kunstenaar: 'Verdienstelijke werk! Spuwen moest i als i er aan dacht. "Verdienstelijke werk," zeiden ze. Ze wisten er wat van. Je kon wel merken dat God hen niet te grazen had genomen en door elkaar geschud zooals hem.'[46]

De bohémien der bohémiens bij Nescio is Japi, de 'uitvreter' die op de goede bedoelingen van zijn omgeving parasiteert. Sigaren van Koekebakker worden opgerookt, geleende jassen en schoenen worden niet teruggebracht, een kachel wordt kapot gestookt en niet vergoed. Hij is chaotisch en handelt impulsief. Een kantoorbaan maakt hem al snel neerslachtig, liever loopt hij doelloos op straat en kijkt hij naar meisjes en pas getrouwde vrouwen. Japi's productie laat ook te wensen over; hij beweert enkele stukken ('brieven uit Amsterdam') te hebben geschreven voor een lokaal dagblad, maar is die bijna allemaal kwijtgeraakt. Van het enige artikeltje dat hij weet te tonen wordt betwijfeld of hij de auteur wel is. De schilder Bavink voelt zich wel aangetrokken tot Japi. Ook hij leeft van dag tot dag, kent hoge pieken en diepe dalen, en veracht de burgerij. Als hij geld nodig heeft, trekt hij een van zijn schilderijen uit een stapel, verkoopt het, en trekt met zijn zakken vol geld naar de Kalverstraat.

Uit de verhalen van Nescio spreekt een zekere sympathie voor de bohémiens, maar ook de keerzijde van hun omgekeerde leven komt aan bod. De neurasthenie, het profetendom en de bourgeoisofobie van de kunstenaar hebben bij Nescio niet, zoals bij de Tachtigers, louter positieve connotaties. Ze gaan gepaard met onhebbelijkheden, en voor de meest vasthoudende bohémiens is weliswaar een tragisch lot weggelegd, maar geen van allen verlaten ze als martelaren het toneel. H.A. Gomperts schreef eens: 'De bohémiens van *De uitvreter* en *Titaantjes* zijn verheerlijkt, maar ook ontluisterd, zij worden veroordeeld, maar tegelijk begenadigd, benijd, maar ook belachelijk gemaakt.'[47]

---

45 Nescio 2010, p. 80-81.
46 Nescio 2010, p. 14-15.
47 Gomperts 1963c, p. 88.

Koekebakker en het dichtertje, de twee personages die sterk doen denken aan Grönloh zelf, nemen beide een middenpositie in.[48] Het dichtertje is, tot zijn val, een gerespecteerd deelnemer aan de maatschappij, die zijn eigen poëtische en erotische verlangens echter steeds minder in de hand heeft. Koekebakker heeft in 'Titaantjes' een succesvolle transformatie voltooid en is een fatsoenlijke burger geworden, al kijkt hij met nostalgie terug op zijn jaren als titaantje. In 'De uitvreter' is diezelfde Koekebakker een gematigde en beschaafde variant van uitgesproken bohémiens als Bavink en Japi. Koekebakkers sympathie ligt ontegenzeggelijk bij de kunstenaars, maar zelf vertoont hij, óók in zijn titaantjesfase, veel kleinburgerlijke trekjes. Hij is nogal materialistisch ingesteld en zeer gehecht aan zijn 'lieve geldje' en zijn 'dingetjes', waar hij zelfs mee converseert 'omdat je met de meeste menschen zoo weinig praten kunt.' Bovendien is hij kantoorklerk en broodschrijver, en wordt hij door opperbohémien Japi al snel uitgemaakt voor 'burger'.[49] Koekebakker houdt zich op in het grensgebied tussen een wild en een gecontroleerd leven, tussen jeugd en volwassenheid, tussen kunstenaar en burger. In de verhalen waarin hij optreedt ('De uitvreter', 'Titaantjes' en 'Mene Tekel') is hij zowel protagonist als verteller, en door het filter van zijn gedachten dienen de stereotypische burger en de stereotypische kunstenaar zich aan als een Scylla en Charibdis, waartussen het lastig laveren is.

[48] Rob Bindels heeft op de vele overeenkomsten tussen deze twee personages en Grönloh gewezen. Zo is er de passage in 'Titaantjes', waarin Koekebakker stelt dat hij 'voor een fatsoenlijk tijdschrift schrijft' en daarom de kwalificatie 'heel lief' voor een naakt van Hoyer verkiest boven uitbundiger termen. Dit kan volgens Bindels worden opgevat als een rechtstreekse mededeling van Nescio/Grönloh tot de lezers van *Groot Nederland*, waarin 'Titaantjes' voor het eerst verscheen. Koekebakker werkt op kantoor en verzwijgt tegen zijn baas dat hij gedichten schrijft. Ook Grönloh sprak op het kantoor waar hij werkte nooit over zijn schrijverschap (Bindels 1982, p. 84-86). In 'Dichtertje' heeft Eduard een betrekking op een kantoor – waarschijnlijk in de textielbranche – waar hij hard werkt en carrière maakt. Zijn schrijverschap wordt op zijn werk niet opgemerkt: 'De lui op kantoor lazen geen tijdschriften en hij schreef trouwens toch onder een anderen naam.' (Nescio 2010, p. 98.) Grönloh, die natuurlijk ook een pseudoniem gebruikte, was in die tijd medewerker van de Holland-Bombay Trading Company en had zich omstreeks het schrijven van het verhaal opgewerkt tot procuratiehouder. De Holland-Bombay Trading Company verhandelde stoffen naar India. In 'Dichtertje' krijgt Eduard een 'mail' van kantoor mee, waarover zijn vrouw spreekt: '"Ik geloof uit Shanghai, is 't niet Shanghai, Eduard?"' (p. 99) De foto die in de oorspronkelijke uitgave van 'Dichtertje' is opgenomen draagt Grönloh dezelfde hoed als het dichtertje: een 'wit hoedje met heelemaal neergeslagen rand'. (Bindels 1982, p. 146-151).

[49] De eerste ontmoeting tussen Japi en Koekebakker, beschreven in het derde hoofdstuk van 'De uitvreter' laat het verschil tussen beide personages mooi uitkomen. Bavink nodigt Japi ongevraagd uit op '*mijn* zolder', schrijft Koekebakker, en Japi doet zich tegoed aan '*mijn* sigaren'. (Nescio 2010, p. 18 (oorspr. curs.).) Bij het weggaan neemt Japi Koekebakkers uitgave van Balzacs *Le lys dans la vallée* mee, zonder gevraagd te hebben of hij het mag lenen. Japi noemt Koekebakker 'burger' bij hun tweede ontmoeting, als hij hem het boek teruggeeft. (p. 23)

DEEL I DE EXPLOITATIE VAN HET GELOOF

1 Inleiding

Aan het infuus van het geloof: Bourdieu en de deconstructie van de kunstenaar

Dit boek gaat over Gerard Reve en het geloof. Met 'geloof' doel ik niet op het door de schrijver op hoogstparticuliere wijze beleden rooms-katholicisme, maar op het geloof in de kunst en in de kunstenaar. Het geloof dat is ontstaan op het moment dat de kunstenaar zich losweekte van mecenaat en maatschappij, toen hij zowel artistiek als economisch vogelvrij werd verklaard en zijn kunst niet langer vaste stramienen volgde, maar expressie, originaliteit en individualisme tot zijn functie-eisen gingen behoren. Het geloof dat is ontstaan toen Kants *Kritik der Urteilskraft* als bijbel ging fungeren, toen burger en kunstenaar elkaars antipoden werden, toen, zoals Nathalie Heinich het noemt, het *régime de communauté* (de kunstenaar spreekt namens de maatschappij) overging in het *régime de singularité* (de kunstenaar spreekt namens zichzelf).[50] Dit geloof is ontstaan in de negentiende eeuw, en 'de kunstenaar is autonoom' is zijn eerste gebod.

Om dit geloof is nogal wat te doen en te doen geweest, en dat geldt ook voor het begrip autonomie. Het is de Franse cultuursocioloog Pierre Bourdieu geweest die in zijn magnum opus *La distinction* (1979; de Engelse vertaling, *Distinction*, stamt uit 1984) het geloof als brandstof van de cultuur centraal stelde.

> The value of culture, the supreme fetish, is generated in the initial investment implied by the mere fact of entering the game, joining in the collective belief in the value of the game which makes the game and endlessly remakes the competition for the stakes. The opposition between the 'authentic' and the 'imitation', 'true' culture and 'popularization', which maintains the game by maintaining belief in the absolute value of the stake, conceals a collusion that is no less indispensable to the production and reproduction of the *illusio*, the fundamental recognition of the cultural game and its stakes. Distinction and pretension, high culture and middle-brow culture [...] only exist through each other, and it is the relation, or rather, the objective collaboration of their respective production apparatuses and clients which produces the value of culture and the need to possess it. It is in these struggles between objectively complicit opponents that the value of culture is generated, or, which amounts to the same thing, belief in the value of culture, interest in culture and the interest of culture – which are not self-evident, although one of the effects of the game is to induce belief in the innateness of the desire to play and the pleasure of playing. It is barbarism to ask what culture is for; to allow the hypothesis that culture might be devoid of intrinsic interest, and that interest in culture is not a natural property [...] but a simple social artifact, a particular form of fetishism; to raise the question of the interest of activities which are called disinterested because they offer no intrinsic interest (no palpable pleasure, for example), and so to introduce the question of the interest of disinterestedness.[51]

In de hem typerende, soms onnavolgbare stijl wijst Bourdieu hier op de kern van zijn theorie over de manier waarop cultuur binnen de maatschappij functioneert. Cultuur, dat hij een opperste fetisj noemt, kan alleen ontstaan en standhouden door het geloof in de absolute, intrinsieke waarde ervan. Dat geloof doet zich voor als logisch gevolg van die absolute waarde; wie niet gelooft, doet aan die waarde geen recht. In feite draait Bourdieu de causale keten van dit geloof om: niet de waarde van het object dat aanbeden wordt (de fetisj) veroorzaakt de aanbidding ervan, maar de aanbidding van het object veroorzaakt de waarde.

Om de schijn van de absolute waarde van de cultuur op te houden, moeten de processen die de waarde tot stand brengen worden verhuld. Immers, zonder verhulling zou de waarde *relatief* worden, want openlijk afhankelijk van die processen. Wanneer Bourdieu over cultuur spreekt of schrijft, is het dan ook vaak alsof hij het deksel van een doofpot licht. Zo schrijft hij hier, de tautologie niet schuwend, dat er een 'heimelijke verstandhouding' wordt 'verborgen' ('conceals a collusion') die zorgt voor het onderscheid tussen 'ware' en 'populaire' cultuur. Deze verstandhouding is ook verantwoordelijk voor de productie en reproductie van de illusio: het

[50] Heinich 1996a, Heinich 1996b, Heinich 2000. Zie ook: Ruiter & Smulders 2009, Ruiter & Smulders 2010.
[51] Bourdieu 1984a, p. 250.

fundamentele (of fundamentalistische) geloof in het culturele spel en zijn inzetten. Inherent aan dit culturele spel is de overtuiging dat het spelen ervan – het maken van een schilderij, het bekritiseren van een dichtbundel – natuurlijk is, en vooral: belangeloos. Een kritische houding ten opzichte van dit geloof wordt volgens Bourdieu niet getolereerd, omdat een dergelijke rationalisering het geloof als *constructie* onthult en daarmee laat zien dat het culturele spel niet zo belangeloos is als het zich voordoet, sterker nog: dat het belang heeft bij het voorwenden van belangeloosheid. Vragen over het doel en het wezen van cultuur ondermijnen het imago van belangeloosheid, en getuigen, in de optiek van het culturele veld, van een barbaarse inslag.[52]
Bovenstaand fragment bevat niet alleen de kern van Bourdieus theorie over het culturele veld, het is ook een daad van zelfprofilering. Zoals 'high' en 'middle brow' bestaan dankzij hun relatie tot elkaar, zo krijgt Bourdieus theorie bestaansrecht dankzij de afstand tussen de socioloog en zijn onderzoeksobject; een afstand die hij zelf voortdurend benadrukt. Nadat Bourdieu het culturele veld heeft voorgesteld als een orthodoxe, besloten wereld, een burcht van *keeping up appearances*, focaliseert hij deze burcht en kan hij zichzelf van daaruit cynisch ten tonele voeren als barbaar die met een stormram voor de poorten staat.
Roland Barthes beschouwde de mythe als een machine, een machine die 'geschiedenis' in 'natuur' transformeert. Volgens Barthes is de essentie van iedere mythe dat zij de wereld weergeeft in beelden die de indruk wekken dat we met vanzelfsprekendheden te maken hebben.[53] Zo bezien beschrijft Bourdieu het culturele veld als een mythe. Hij stelt immers dat (het geloof in) cultuur zich verzet tegen iedere rationele analyse of historisering, omdat ze zich als universeel en transhistorisch presenteert; als natuur kortom, en niet als geschiedenis. Net als Barthes is Bourdieu een deconstructivist: hij plaatst de mythe van het culturele veld in temporeel en sociaal-economisch perspectief, en daarmee positioneert hij zich diametraal tegenover de mythe die hij beschrijft. *Distinction* is dan ook een radicale afwijzing van Kants *Kritik der Urteilskraft*, dat het vooral moet ontgelden omdat Bourdieu meent dat Kant zijn sterk prescriptieve esthetica als universeel en objectief presenteert, en zo tot verhuld symbolisch repressie-instrument maakt. (In het woord 'barbaars' dat Bourdieu hierboven gebruikt, resoneert Kants oordeel mee over smaak gericht op vermaak: 'De smaak is nog steeds barbaars als hij de toevoeging van bekoring en ontroering nodig heeft voor het welbehagen, ja, deze zelfs tot criterium van zijn positieve waardering maakt.'[54] Kant verstevigt van binnenuit de muren van de burcht die Bourdieu van buitenaf transparant probeert te maken.
Het gaat bij Bourdieu dus om het ontrafelen van de mythe, om de analyse van de manieren waarop het geloof in kunst tot stand komt en functioneert. Voor die analyse bedient hij zich van een klinisch discours, dat aanhangers van de mythe als té klinisch zullen bestempelen (en inderdaad hebben bestempeld). Ook door middel van dit *down-to-earth*-idioom onderscheidt Bourdieu zich krachtig van het religieuze waas dat zijn onderzoeksobject omgeeft. Zo is een van zijn bekendste essays, waarvan fragmenten zijn opgenomen in zowel *Distinction* als *De regels van de kunst*, getiteld: 'De produktie van geloof. Bijdrage tot een economie van symbolische goederen'.[55] Goederen, economie, productie: woorden die in Bourdieus idioom jeu krijgen doordat ze op zichzelf geen jeu hebben; ze ontlenen hun gevoelswaarde, om met Bourdieu te spreken, aan de distinctie ten opzichte van het imago van het object waar ze aan refereren.
Omdat de geest van Bourdieus theorieën over het geloof (in diens eigen terminologie: de *illusio*) het decor vormt van mijn onderzoek naar de manier waarop één Nederlandse auteur, Gerard Reve, zich tot dit geloof verhoudt, veroorloof ik me hieronder een uitgebreide excursie in diens werk. Het gaat me daarbij om vier centrale begrippen: achtereenvolgens symbolisch kapitaal, de

---

[52] Zie, bijvoorbeeld, Bourdieu 1990b, p. 29.
[53] Barthes 1993b.
[54] Kant & Schmidt 2003, p. 265. Zie ook: Bourdieu 1984a, p. 42.
[55] Bourdieu 1989 [1977]. Zie voor de overgenomen fragmenten o.a.: Bourdieu 1984a, p. 240 en Bourdieu 1994, p. 205-213.

charismatische ideologie, de illusio, en ten slotte de polaire structuur van het culturele veld. Het doel van deze excursie is tweeledig: ik wil ermee aantonen dat, en waarom, de erfenis van Bourdieu van belang is voor mijn onderzoek, maar ook dat de institutionele analyse van literatuur (en kunst) zoals die door Bourdieu en in diens voetspoor wordt bedreven een blinde vlek kent, een blinde vlek die het logisch gevolg is van de politieke agenda van die analyse. Op die vlek zal ik vervolgens mijn volle aandacht richten.

Economisch, cultureel en symbolisch kapitaal

Centraal in Bourdieus theorie staat de verdeling van verschillende kapitaalvormen in de sociale ruimte. In *Distinction* stelt hij dat de maatschappelijke positie van een individu ('actor') ten eerste wordt bepaald door het totale kapitaalvolume dat hij of zij bezit, en op de tweede plaats door de 'compositie' van dit kapitaal: het relatieve gewicht van de verschillende kapitaalvormen binnen het totale kapitaalvolume. Er zijn verschillende soorten kapitaal – Bourdieu onderscheidt in diverse teksten onder meer economisch, cultureel, religieus, sociaal en symbolisch kapitaal – maar meestal, en zo ook hier, concentreert hij zich op economisch en cultureel kapitaal. Economisch kapitaal bestaat simpelweg uit het bezit aan geld en andere vormen van materieel vermogen. Cultureel kapitaal is een wat lastiger te definiëren begrip. Het kan beschouwd worden als het bezit van competenties die door andere bezitters van cultureel kapitaal als competenties worden erkend. In deze lezing staat het begrip in verband met noties als kennis (van het alfabet, van geschiedenis, van literatuur, enzovoorts) en (gelegitimeerde) smaak.[56] Beschikt een actor uit de dominante klasse (de klasse met een groot kapitaalvolume) over relatief veel economisch kapitaal, dan behoort hij tot de dominante pool van de dominante klasse, heeft een actor relatief veel cultureel kapitaal, dan bevindt hij zich in de gedomineerde pool van die klasse.[57]
Het feit dat artiesten, intellectuelen en leraren over relatief weinig economisch kapitaal beschikken en in dat opzicht dus hun meerdere moeten erkennen in de tegenovergestelde pool van hun klasse, wordt gecompenseerd door het mechanisme van de *misrecognitie* van economisch kapitaal. In het (economisch) gedomineerde subveld van de dominante klasse wordt het belang en de objectieve dominantie van economisch kapitaal simpelweg ontkend, en komen hiërarchieën tot stand via de 'handel' in symbolisch kapitaal. Symbolisch kapitaal is een bijzondere kapitaalvorm die zich voordoet als anti-kapitaal. Het bestaat uit die kapitaalvorm of kapitaalvormen die als *gelegitimeerd* worden beschouwd. Het bezit van symbolisch kapitaal wordt in de maatschappij gezien als een verworvenheid waar men niet direct belang bij heeft, of macht mee wil uitoefenen; de distributie ervan bewerkstelligt een als 'natuurlijk' ervaren sociale hiërarchie. Alle kapitaalvormen – dus ook economisch kapitaal – kunnen in principe de vorm van symbolisch kapitaal aannemen, maar in moderne kapitalistische samenlevingen is het meestal cultureel kapitaal dat dat doet. Als Bourdieu spreekt over symbolisch geweld, heeft hij het over onderdrukkingsmechanismen die door de 'daders' en 'slachtoffers' niet als onderdrukkingsmechanismen worden gepercipieerd, omdat symbolisch kapitaal – en dus ook de hiërarchieën die door middel van de distributie ervan tot stand komen – als een natuurlijk bezit

[56] In een artikel uit 1983 (als 'Economisch kapitaal, cultureel kapitaal, sociaal kapitaal' opgenomen in *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*) onderscheidt Bourdieu drie vormen van cultureel kapitaal: geïncorporeerd, geobjectiveerd en geïnstitutionaliseerd cultureel kapitaal. Geïncorporeerd kapitaal is de belangrijkste vorm en is te begrijpen als kennis of smaak van individuen, zoals hierboven omschreven. Geobjectiveerd kapitaal bestaat uit materiële culturele producten zoals schilderijen of muziekinstrumenten; geïnstitutionaliseerd (ook wel: geobjectiveerd) cultureel kapitaal, ten slotte, verwijst naar de officiële legitimering van culturele competentie door middel van titels of diploma's (Bourdieu 1989 [1983]). In *Distinction* gebruikt Bourdieu de term met name in de geïncorporeerde betekenis. Zie ook: Johnson 1993, p. 1-25.
[57] Het begrip 'klasse' dat in *Distinction* gebruikt wordt, moet overigens volgens Bourdieu niet uitgelegd worden in de klassieke, alledaagse betekenis van het woord, maar louter als een theoretisch indelingsprincipe: 'These "classes on paper", these "theoretical classes", constructed for explanatory purposes, are not "realities", groups which would exist as such in reality.' (Bourdieu 1990b, p. 117). Zie ook: Bourdieu 1989 [1984], p. 145-146.

wordt gezien. Het wordt dan ook vaak verbonden met begrippen als roem, achting, eer, status en aanzien. Symbolisch kapitaal is daarmee het geheime wapen van de intellectuelen: een repressiemiddel dat zijn kracht ontleent aan het feit dat het niet als repressiemiddel wordt erkend.[58] Net als alle andere kapitaalvormen is symbolisch (en cultureel, en religieus, enz.) kapitaal een vorm van macht, en heeft het dus 'objectief' gezien een economisch karakter. Maar het symbolisch kapitaal is een wolf in schaapskleren: het *verhult* zijn macht, het 'eufemiseert' zichzelf.[59]

Het symbolisch kapitaal is een middel om de economische dominantie van de dominante klasse te verhullen; het ontkent het economisch kapitaal en erkent het tegelijkertijd juist door deze ontkenning. In kapitalistische maatschappijen is het economisch kapitaal weliswaar 'objectief' dominant, maar volgens Bourdieu bevindt zich in deze maatschappijen – in ieder geval in het Frankrijk van de jaren '60 – dikwijls een sacraal cultureel eiland, dat functioneert volgens een inversie van de reguliere hiërarchieën: letterlijk een omgekeerde wereld. Deze aparte wereld fungeert, aldus Bourdieu, volgens de mechanismen van de prekapitalistische 'oer'maatschappij, waar ook bij zakelijke transacties de economische principes ontkend en verdrongen worden.[60] Het culturele veld in 'moderne' kapitalistische maatschappijen is het toevluchtsoord voor deze ooit dominante ontkenning van de economie.

> The denial of the economy and of economic interest which, in pre-capitalist societies, was exerted first in the very area of "economic" transactions, from which it had to be expelled in order for "the economy" to be constituted as such, thus finds its favoured refuge in the domain of art and "culture", the site of pure consumption – of money, of course, but also of time. This island of the sacred, ostentatiously opposed to the profane, everyday world of production, a sanctuary for gratuitous, disinterested activity, offers, like theology in other periods, an imaginary anthropology obtained by denial of all the negations really performed by the "economy".[61]

De sacrale wereld, de objectief gedomineerde pool van de dominante klasse dus, bezit het monopolie over smaak.[62] En juist smaak is volgens Bourdieu het middel om sociale verschillen

---

[58] Zie over symbolisch kapitaal onder andere: Bourdieu 1989a p. 120-141, Bourdieu 1990b p. 112, 128, 135-136, Bourdieu 1990d, p. 112-121, p. 141. Met de notie 'symbolisch kapitaal' onderscheidt Bourdieu zich radicaal van Kants esthetica. Waar Kant zich richt op de validiteit van esthetische objecten, houdt Bourdieu zich bezig met de manier waarop esthetische objecten door actoren worden gebruikt om sociale distincties te creëren. Bourdieu beschouwt Kants cultuurtheorie, zoals die naar voren komt in *Kritik der Urteilskraft*, als prescriptief. Elitaire smaak wordt door Kant immers gelegitimeerd; populaire smaak beschouwt de filosoof zonder omhaal als 'barbaars'. Bourdieu streeft naar een 'objectievere', meer empirisch gefundeerde cultuurtheorie. *Distinction* is een radicale afwijzing van de Kantiaanse definitie van het schone, en een poging tot ontmaskering van de symbolische repressie die van dit soort cultuurtheorieën uitgaat. Kants definitie van het schone is immers, als we Bourdieu volgen, een voorbeeld van de werking van symbolisch kapitaal: een in wezen sterk normatief gekleurde theorie wordt als objectief gepresenteerd en kan zo, als verhuld repressie-instrument, symbolisch geweld uitoefenen.

Door zijn concentratie op de invloed die symbolisch kapitaal heeft op sociale hiërarchieën, verweert Bourdieu zich tevens tegen de marxistische klassentheorie. Het voornaamste dat de socioloog deze theorie verwijt, is dat zij sociale hiërachiseringsprocessen uitsluitend verklaart vanuit economische productieverhoudingen. De sociale werkelijkheid wordt zo 'teruggebracht tot de tegenstelling tussen de bezitters van de produktiemiddelen en de aanbieders van arbeidskracht'. Door deze reductionistische benadering is de theorie volgens Bourdieu niet in staat allerlei 'objectief waarneembare variaties' te verklaren. (Bourdieu 1989 [1984], citaten op p. 161.)

[59] Vgl.: Bourdieu 1989 [1983], p. 122.

[60] Bourdieu 1990d, p. 122-134, Bourdieu 1994, p. 183.

[61] Bourdieu 1990, p. 133-134.

[62] In veel literatuur over Bourdieu wordt het begrip symbolisch kapitaal mijns inziens niet adequaat behandeld. Zo beschouwen Calhoun, LiPuma & Postone 1993 symbolisch kapitaal in hun inleiding als samengesteld uit cultureel en sociaal kapitaal, maar wordt die opvatting later in het boek onder verwijzing naar een tekst van Bourdieu weer onderuit gehaald. Zoals ik heb proberen duidelijk te maken, kan symbolisch kapitaal in verschillende tijden en op verschillende plaatsen verschillende kapitaalvormen bevatten. Het is dan ook niet te beschouwen als een statische 'melting pot' van kapitaalvormen met steeds dezelfde ingrediënten. In *Distinction* valt cultureel kapitaal nagenoeg samen met symbolisch kapitaal, aangezien het in de maatschappijvorm die Bourdieu aan een analyse onderwerpt, de kapitaalvorm is die het sterkst wordt *miskend* als kapitaal (dat wil zeggen het meest is verhuld). In andere situaties kan bijvoorbeeld religieus kapitaal, volgens precies dezelfde principes, fungeren als symbolisch kapitaal.

uit te drukken. Daarmee wordt het een instrument van dominantie (symbolisch geweld): een instrument dat zelfs in sommige opzichten radicalere uitsluitingsmechanismen kent dan het economisch kapitaal.

Charismatische ideologie en illusio

De illusio is de 'fundamentele' en 'collectieve' instemming met het spel, het geloof in de waarde van het spel en van zijn inzetten. Ze is geen exclusieve eigenschap van wat Bourdieu het literaire veld noemt. Ieder maatschappelijk 'veld', ook het veld van de macht, functioneert op basis van zijn eigen, specifieke illusio, op basis van het geloof in het nut van het spel dat er in dat veld gespeeld wordt, van het belang dat de spelers hechten aan de strijd die ze in het veld uitvechten. De wisselwerking tussen de illusio en het spel vormt het geïnternaliseerde reproductiemechanisme van het veld; de illusio is 'zowel oorzaak als gevolg [...] van het bestaan van het spel,' het is 'de investering in het spel die het produkt is van het spel zelf en tegelijkertijd de voorwaarde voor zijn functioneren.'[63] Met andere woorden: het fundamentele geloof in het spel zorgt ervoor dat het spel wordt gespeeld, en het feit dat het spel gespeeld wordt, verstevigt het geloof erin. Van belang is dat dit geloof weliswaar alom aanwezig is, maar – in ieder geval in het culturele veld – door alle deelnemers aan het spel *stilzwijgend* wordt erkend; het is geen onderwerp van openlijke reflectie.[64]

De charismatische ideologie is het zichtbare effect van de specifieke illusio van het culturele veld, het is 'de basis [...] van het geloof in de waarde van het kunstwerk.'[65] De term werd in 1969 door Bourdieu en Alain Darbel in *L'amour de l'art* gebruikt als benaming voor het idee dat het kunstwerk op magische wijze bij een beperkte groep personen met 'smaak' het besef van zijn kwaliteit wekt.[66] De ideologie schrijft dus voor dat kwaliteit een objectieve eigenschap is die in het kunstwerk zelf verankerd ligt, en dat die kwaliteit uitsluitend 'onthuld' kan worden door een groep uitverkorenen. Smaak (of gevoel) voor kunst is volgens de charismatische ideologie een gift van de natuur, en kan niet door opleiding of opvoeding worden bijgebracht.[67] De charismatische ideologie is dus te beschouwen als een Barthesiaanse mythe, een machine die 'geschiedenis' verandert in 'natuur'. Zo schrijft Bourdieu in *Distinction*:

> The ideology of natural taste owes its plausibility and its efficacy tot the fact that [...] it *naturalizes* real differences, converting differences in the mode of acquisition of culture into differences of nature; it only recognizes as legitimate the relation to culture (or language) which least bears the visible marks of its genesis, which has nothing 'academic', 'scholastic', 'bookish', 'affected' or 'studied' about it, but manifests by its ease and naturalness that true culture is nature – a new mystery of immaculate conception.[68]

Het is de charismatische ideologie die ervoor zorgt dat de kunstenaar wordt vereerd als auctor, als geniale en enige schepper van het kunstwerk. Op die manier straalt de fetisjwaarde van het kunstwerk op de kunstenaar af.[69] Deze ideologie is, als effect van de veldspecifieke illusio, tevens de oorzaak van het feit dat kapitaal in het culturele veld de gedaante van symbolisch

---

[63] Resp: Bourdieu 1994, p. 206, Bourdieu 1989 [1981], p. 221. Zie over het begrip illusio voorts: Bourdieu 1984a, p. 86, 250, Bourdieu 1990a, p. 195, Bourdieu 1993b, p. 72, Bourdieu 1994, p. 54, 212, 276-279, 333, 395-398, Pels 1989, p. 13, Schinkel 2003, p. 77.

[64] Bourdieu 1994, p. 206, 325.

[65] Bourdieu 1989 [1977], p. 249.

[66] Bourdieu 1969, p. 90-91, 108-109, 163-164.

[67] Bourdieu 1984a, p. 1, 29, 390, Bourdieu 1993 [1968], p. 233-234.

[68] Bourdieu 1984a, p. 68 (oorspr. curs.). Zie ook: Bourdieu 1993b, p. 233-234, 237, Bourdieu 1994, p. 347.

[69] Bourdieu 1994, p. 223. Bourdieu gebruikt de term 'charismatische ideologie' slechts voor de uitingsvormen van het geloof in de kunstenaar, maar in de institutionele literatuurwetenschap wordt de term tegenwoordig ook in bredere betekenis toegepast. Verdaasdonk 1986 en ook Oosterholt 2005 spreken bijvoorbeeld ook van 'charismatische ideologie' als het gaat om het geloof in waardeoordelen van kunstcritici en academici.

kapitaal kan aannemen. (Geïncorporeerd) cultureel kapitaal kan zich door die ideologie immers met succes voordoen als anti-kapitaal.[70] Zo is de charismatische ideologie een krachtig instrument voor symbolische repressie – repressie die niet als repressie wordt gezien.
Tegelijk vormt de charismatische ideologie een groot obstakel voor de onderzoeksagenda van Bourdieu. Althans, zo doet de socioloog het voorkomen. Bourdieu pleit voor een zo objectief mogelijke 'wetenschap van cultuurproducten', voor een afstandelijke en gedetailleerde analyse van de processen die zich in het culturele veld afspelen. Een dergelijke objectivering wekt verzet bij de aanhangers van de charismatische ideologie (lees: alle deelnemers aan het spel), die immers drijft op een kurk van irrationaliteit. De magische bezwering van de charismatische ideologie, het effect van het stilzwijgend en collectief erkende geloof in het spel, beschermt het culturele veld tegen de 'barbaarse' rationele analyse, een analyse die desacraliserend werkt en die, gezien de dogmatische kracht van de illusio, noodzakelijk van buítenaf plaatsvindt. In 'De productie van geloof' noemt Bourdieu de charismatische ideologie dan ook 'waarschijnlijk de voornaamste hinderpaal voor een rigoureuze wetenschappelijke benadering van de manier waarop de waarde van culturele goederen gecreëerd wordt.'[71]

De polaire structuur van het culturele veld

In de jaren tachtig en het begin van de jaren negentig brachten Bourdieus critici meer en meer bezwaren in tegen het feit dat de socioloog, die immers stelt dat de sociale realiteit door en door historisch bepaald is, tot op dat moment weinig aandacht besteedde aan de genese van de sociale ruimte (lees: de verschillende, relatief autonome velden en subvelden).[72] Met *De regels van de kunst* (oorspronkelijk als *Les règles de l'art* gepubliceerd in 1992) diende Bourdieu die critici van repliek. In het werk schetst Bourdieu de historische ontwikkeling van het literaire veld tot een relatief autonoom, zelfstandig functionerend universum. Hij doet dit aan de hand van drie synchronische dwarsdoorsneden van het literaire en artistieke veld in Frankrijk: rond 1848 (tijdens de opkomst van het Tweede Keizerrijk), rond 1880 en rond 1976. Hieronder geef ik een korte parafrase van deze geschiedenis, die tevens inzicht geeft in het ontstaan van de polaire structuur van het culturele veld.
Onder het Tweede Keizerrijk explodeert in Frankrijk de hoeveelheid rijke, cultuurarme parvenu's. Deze 'nouveau riches' veroorzaken een grote vraag naar makkelijk verteerbare literatuur. Veel auteurs spelen in op deze vraag en doen daarmee grote concessies aan de smaak van het publiek. Bij een aantal jonge schrijvers ontstaat een weerzin tegen en verachting voor dit regime van het grote geld. Deze groep auteurs, waarvan Baudelaire en Flaubert de belangrijkste representanten zijn, creëert een eigen wereld: een wereld die in alle opzichten de inversie is van de gewone maatschappij, waarin de wetten van het kapitalisme domineren. De 'avant-garde' eist het recht op zijn eigen wetten te stellen, en sticht zo een 'maatschappelijk universum waarin

[70] Zie over de verschillende vormen van cultureel kapitaal noot 56 van dit hoofdstuk.
[71] Bourdieu 1989 [1977], p. 249. In de Engelstalige versie van dit artikel, 'The Production of Belief', noemt Bourdieu de charismatische ideologie zelfs '*undoubtedly* the main obstacle to a rigorous science of the production of the value of cultural goods.' (Bourdieu 1993b, p. 76 (curs. van mij, EP).) In *De regels van de kunst* zwakt Bourdieu die constatering bewust of onbewust wat af tot '*wellicht* de voornaamste hinderpaal [...]' (Bourdieu 1994, p. 206 (curs. van mij, EP).) In 'The Field of Cultural Production' noemt hij 'belief in the value of the work' 'one of the major obstacles to the constitution of a science of artistic production'. (Bourdieu 1993b, p. 36.)
[72] Zie bijvoorbeeld: Calhoun, LiPuma & Postone 1993, i.h.b. p. 216. In een interview dat Heilbron en Maso hem in 1983 afnemen, geeft Bourdieu antwoord op de vraag waarom hij zo weinig aandacht besteedt aan de genese van de sociale ruimte. Het antwoord komt erop neer dat het uitvoeren van een werkelijk adequate historische analyse in veel gevallen bijzonder lastig is. Een gebrek aan gegevens of gegevens die niet onderling vergelijkbaar zijn beperken het blikveld van een sociaal historicus vaak rigoureus. 'The history I would need for my work very often doesn't exist. For example, at the moment I have set myself the problem of the modern artist or intellectual. How do the artist and the intellectual gradually acquire their independence, and win their freedom? To answer this question rigorously, you have to do some extremely difficult work.' (Bourdieu 1990 [1983], p. 42.)

onafhankelijkheid van economische en politieke machten de fundamentele wet […] is'.[73] De fundering onder het autonome literaire veld is gelegd.
Rond 1880 zijn de zwaarbevochten waarden van het autonome veld geïncorporeerd in de sociale werkelijkheid.[74] De afkeer van commercieel en wereldlijk succes is gemeengoed geworden onder kunstenaars en de structurerende werking van tegenstellingen tussen literaire genres neemt af, ten gunste van de tegenstelling tussen de pool van de zuivere productie (avant-garde) – waarvan de bohémien de karakteristieke vertegenwoordiger is[75] – en de pool van de grootschalige productie (commerciële literatuur). De kunstenaarswereld is geleidelijk overgegaan van het hiërarchische, door de staat gecontroleerde apparaat dat het was vóór de explosie van het kapitalisme naar een *veld*, waarbinnen voortdurende strijd plaatsvindt om artistieke legitimiteit en niemand zich meer zonder meer kan opwerpen als onfeilbare wetgevende en rechtsprekende macht.
De autonomie van het literaire veld die in het 'heldentijdvak' van het midden van de negentiende eeuw door jonge hemelbestormers is bevochten, is aan het einde van de negentiende eeuw verankerd in de maatschappelijke structuur. Deze geschiedenis heeft er volgens Bourdieu toe geleid dat wij vandaag de dag het artistieke of het literaire veld kennen als een aparte wereld, waar andere wetten gelden dat in de 'normale' maatschappij.[76]
In die aparte wereld is de tegenstelling alom aanwezig tussen de pool van de anti-economische economie van de zuivere kunst, en de pool van de '"economische" logica van literaire en artistieke industrieën die van de handel in culturele goederen een doorsneehandel maken.'[77] Zuivere kunst kent een lange productiecyclus, een beperkte productie en een intern hiërarchiseringsprincipe (het succes van een product wordt afgemeten aan de mate waarin als 'zuiver' te boek staande collega-kunstenaars het waarderen), bij commerciële 'kunst' hoort een korte productiecyclus, een grootschalige productie en een extern hiërarchiseringsprincipe: het succes van een product is af te lezen aan de mate waarin de markt het waardeert.[78] Verkoopcijfers vormen een goede indicatie voor de positie die een werk of de maker daarvan in de externe hiërarchie inneemt.
Het literaire veld anno 1992 – het jaar waarin *Les règles* verschijnt – is volgens Bourdieu in veel opzichten analoog aan dat van het einde van de negentiende eeuw.[79] Ook dan staat de dichotomie tussen de commerciële en de anti-commerciële pool centraal, een situatie die het directe gevolg is van de revolutie die de avant-garde in het midden van de negentiende eeuw ontketende. Het ideaal van het autonome literaire veld, dat de revolutionairen predikten en dat rond het fin-de-siècle langzaam werkelijkheid begon te worden, is aan het einde van de twintigste eeuw volledig geïncorporeerd in de maatschappelijke structuur.[80] De tegenstelling

[73] Bourdieu 1994, p. 83.
[74] Vgl. met 'Principles for a Sociology of Cultural Works'. Bourdieu noemt daar de jaren tachtig van de negentiende eeuw 'a period when the structure of the literary field was definitively established as we know it today.' (Bourdieu 1993b, p. 185.)
[75] Bourdieu 1993b, p. 169.
[76] Bourdieu 1994, p. 174. De notie 'vandaag de dag' is enigszins dubieus. Bourdieu beschrijft immers het literaire veld in 1976, maar stelt die situatie gelijk aan die van 'vandaag' (lees: 1992). In *The Field of Cultural Production* stelt Bourdieu onomwonden, sprekend over het Franse literaire veld: '[...] the 1880s, a period when the structure of the literary field was definitively established as we know it today.' (Bourdieu 1993b, p. 185.)
[77] Bourdieu 1994, p. 175.
[78] Het externe en interne hiërarchiseringsprincipe worden door Bourdieu ook wel verbonden met respectievelijk de commerciële en culturele of zuivere pool van het literaire of artistieke veld, de pool of het subveld van de grootschalige en de pool of het subveld van de beperkte productie. Synoniemen zijn het heteronome en het autonome hiërarchiseringsprincipe. Zie: Bourdieu 1989a p. 264, Bourdieu 1993b p. 38-39, Bourdieu 1994 p. 263-264.
[79] Met noties als 'het huidige literaire veld', 'nu' en 'tegenwoordig' doel ik op het literaire veld ten tijde van de Franse publicatie van *De regels van de kunst*, in 1992 dus. Zoals eerder opgemerkt, stelt Bourdieu de situatie van het door hem onderzochte literaire veld van 1976 gelijk aan de contemporaine situatie. Hiermee wordt het literaire veld van 1976 zijn historische specificiteit ontzegd.
[80] Een belangrijke rol hierbij speelt het onderwijssysteem, dat, de eerdere oordelen van critici en collega-kunstenaars grotendeels reproducerend, bepaalt welke producten 'waardevol' zijn en als 'waardevol' zullen worden overgedragen

tussen commerciële en 'zuivere' kunst, tussen korte en lange productiecycli en tussen grootschalige en beperkte productie, is 'als fundamenteel indelingsprincipe in de geest van alle betrokkenen gegrift.'[81] In deze aparte wereld, en dat is essentieel, staan producten uit de anti-economische pool altijd hoger in aanzien dan producten uit de commerciële pool: het is immers het interne hiërarchiseringsprincipe dat het veld zijn specificiteit geeft. De omgekeerde wereld van het culturele veld wordt, kortom, geregeerd door de charismatische ideologie en symbolisch kapitaal is de valuta waarmee gehandeld wordt.

Het dubbelloops infuus

Een vluchtige blik op het idioom van Bourdieu is genoeg om het gapende gat te zien tussen de manier waarop hij zijn object van analyse – het culturele veld – beschrijft, en de woorden die hij kiest om de door hem bepleite methodologie te karakteriseren. Gaat het over (de pool van de beperkte productie van) het culturele veld, dan vallen termen als 'riten', 'cultus' ,'sacraal eiland', 'fetisj', 'aanbidding', 'mysterie' 'esoterisch' en een 'magische grens' die het van het veld van de macht zou scheiden. De *analyse* van het culturele veld wordt daarentegen voorgesteld als een 'rigoureuze wetenschappelijke benadering' die door middel van 'objectivering' 'fundamentele wetten' aan het licht brengt, zoals 'economische logica' die de 'productiemechanismen' in het culturele veld sturen. Er staat hier dus een religieus-primitief tegenover een positivistisch discours. Bourdieu presenteert zich als wetenschapper die met resultaten van empirisch onderzoek in de hand een falsificeerbaar licht werpt op de duistere praktijken van het culturele veld. Zoals hij zelf in *Sociology in Question* schreef: 'I think that the sociology of culture is the sociology of religion of our day.'[82] Kant is Bourdieus *bête noire* omdat hij de filosofische vertegenwoordiger zou zijn van dat religieus-primitieve discours.
Het is dan ook maar zeer de vraag of de charismatische ideologie wérkelijk een hinderpaal vormt voor Bourdieus wetenschappelijke praktijk. Ik denk het niet. Bourdieu heeft volgens mij juist baat bij de charismatische ideologie, omdat die ideologie de broodnodige constructie vormt voor zijn deconstructivistische praktijk. Zonder de charismatische ideologie en de illusio is er geen omgekeerde economie, geen symbolisch kapitaal, en dus geen 'economie van culturele goederen' om aan het licht te brengen. Zonder constructie is er, kortom, geen deconstructie mogelijk. Bourdieu heeft het geloof nodig om zich als wetenschapper te profileren, en hoe orthodoxer dat geloof, hoe helderder zijn de ster straalt. Met de nadruk op de 'fundamentele' en 'collectivistisch' beleden illusio van het culturele veld sluit Bourdieu niet alleen de mogelijkheid uit dat spelers in dat veld (kunstenaars) succesvol tegen die illusio in opstand komen (wanneer zij dat proberen, volgt óf excommunicatie, óf hun poging wordt tot kunstwerk verklaard en zo onschadelijk gemaakt), maar ook voorziet hij zijn eigen analyse van een zweem van noodzakelijkheid. Hij presenteert zich als de analist die vanuit een uitkijktoren aan de rand van het culturele veld patronen ziet die binnen dat veld noodzakelijk verborgen blijven. Uit de notie 'symbolisch kapitaal' blijkt de metapositie die Bourdieu voor zichzelf creëert: het symbolisch kapitaal ontleent zijn effectiviteit aan de collectieve misrecognitie van het feit dat het een kapitaalvorm is, maar Bourdieus analyse ontleent zijn effectiviteit aan de recognitie van die misrecognitie. Zo draagt de notie van het symbolisch kapitaal bij aan Bourdieus persoonlijke symbolisch kapitaal: zijn status als wetenschapper.

---

aan nieuwe generaties. Het onderwijssysteem reproduceert 'onophoudelijk het onderscheid tussen gewijde en ongewijde kunstwerken en tegelijkertijd tussen de legitieme en illegitieme manier om legitieme werken te benaderen.' (Bourdieu 1994, p. 181. Zie ook: Bourdieu 1993b, p. 123.) Zie over de rol van het onderwijssysteem bij Bourdieu: Frow 1987, p. 60-61.

[81] Bourdieu 1994, p. 182.

[82] Bourdieu 1993a, p. 132.

Bourdieu heeft dus als socioloog de illusio van het culturele veld net zo hard nodig als – wanneer we zijn theorie volgen – de actoren die zich in dat veld bevinden. Dat is één van de twee verklaringen voor de vasthoudendheid waarmee Bourdieu in *De regels van de kunst* betoogt dat het culturele veld nog altijd een zeer grote mate van autonomie bezit. Deze vasthoudendheid is onderdeel van een elementaire tegenstrijdigheid in het werk: hoewel Bourdieu de geschiedenis van het literaire veld enerzijds voorstelt als 'cumulatief', een lineaire ontwikkeling naar een steeds hogere mate van autonomie,[83] beschrijft hij haar anderzijds als een voortdurende strijd tussen de 'commerciële' en 'zuivere' pool, als de opkomst (rond 1848), bloeitijd (het einde van de negentiende eeuw) en de gedeeltelijke neergang (na de eeuwwisseling) van de autonomie.[84] Volgens de eerste visie, die onmiskenbaar dominant is in *De regels*, heeft de institutionalisering van de autonomie geleid tot het ontstaan van enkele 'fundamentele' wetten, principes die vandaag de dag zo vanzelfsprekend zijn dat we ons de strijd die eraan is voorafgegaan niet of nauwelijks meer realiseren. De meest 'fundamentele' wet is die van de ontkenning van de economie: wie de ambitie heeft een positie te verwerven in het literaire veld, moet zich een houding van belangeloosheid aanmeten: uiterlijke onverschilligheid voor economische winst, maar ook voor macht of aanzien.[85]
Het volgen van de dominante betooglijn in *De regels van de kunst* brengt meer problemen met zich mee. Zo verklaart Bourdieu het ontstaan van het interne hiërarchiseringsprincipe uit externe, sociaal-economische factoren, en betrekt hij deze factoren ook bij zijn analyse van het literaire veld aan het einde van de negentiende eeuw, als onder meer een expanderende literaire markt de opkomst van het naturalisme mogelijk maakt. In zijn beschouwing van de situatie in 1976 spelen veldexterne factoren echter nauwelijks een rol, terwijl er toch voldoende aanleiding lijkt te bestaan om juist in deze periode de mogelijke maatschappelijke invloeden op de verhoudingen binnen het veld te bespreken. Te denken valt bijvoorbeeld aan het verder toegenomen lezerspubliek in combinatie met de groeiende macht en reikwijdte van adverteerders, kranten en tv-stations. Bovendien werd het autonome intellectuele veld in Frankrijk rond 1975 'van binnenuit' aangevallen door de *nouveaux philosophes*. Deze intellectuelen rechtvaardigden de macht die de media uitoefenden op het intellectuele leven, en decreteerden de zinloosheid van verzet tegen kapitalistische invloeden. Zij maakten, als uitvloeisel van hun gedachtegoed, gretig gebruik van de mogelijkheden die het televisiescherm hun bood, en groeiden in korte tijd uit tot 'publieke intellectuelen'.[86] Behoudens een enkele zijdelingse opmerking over heteronome invloeden die als een 'paard van Troje' het literaire veld worden binnengesmokkeld, ontbreekt in *De regels* ieder spoor van aandacht voor deze ontwikkelingen;

---

[83] Zie over de cumulatieve geschiedenis van het culturele veld: Bourdieu 1994, p. 293, Bourdieu 1990b, p. 143, Bourdieu 1993b, p. 140.

[84] De graad van de veldautonomie is, stelt Bourdieu, binnen verschillende tijden en plaatsen aan aanzienlijke verandering onderhevig (Bourdieu 1994 p. 83, Bourdieu 1993b p. 62, 115-117). In *De regels van de kunst* presenteert Bourdieu de periode aan het einde van de negentiende eeuw als de onbetwiste bloeitijd van de autonomie: 'een moment waarop het literaire veld een graad van autonomie bereikt dat [sic] sindsdien nooit is overtroffen.' (p. 265; eenzelfde uitspraak is te vinden in Bourdieu 1993b, p. 46-47). Die graad van autonomie kan afgelezen worden aan de macht die het veld heeft om zijn eigen criteria voor de productie en evaluatie van zijn producten op te stellen. Wanneer het literaire veld een hoge graad van autonomie bezit, wil dit zeggen dat de actoren in dit veld niet alleen in hoge mate onafhankelijk zijn van externe (lees: politieke of economische) machten, maar zich ook verplicht voelen deze onafhankelijkheid uit te dragen. Hoe autonomer het culturele veld, hoe meer prestige actoren binnen het veld kunnen verwerven door onafhankelijkheid van economisch kapitaal uit te dragen (Bourdieu 1994, p. 83, Bourdieu 1993b, p. 62, 115-117). Anders gezegd: in een zeer autonoom veld is het externe of heteronome hiërarchiseringsprincipe aan het interne hiërarchiseringsprincipe ondergeschikt gemaakt. Aan het einde van de negentiende eeuw domineerde dus de specifieke wet van het literaire veld: de wet van de omgekeerde economie. Uit de stelling dat de graad van autonomie nooit hoger is geweest dan aan het einde van de negentiende eeuw, volgt dat het literaire veld anno 1976 en 1992 meer dan in die periode onderworpen zou moeten zijn aan de wetten van de commercie. Het externe hiërarchiseringsprincipe en daarmee het subveld van de grootschalige productie zouden ten opzichte van de late negentiende eeuw aan invloed moeten hebben gewonnen.

[85] Bourdieu 1994, p. 94, 205, 262.

[86] Boschetti 2006.

een omissie waar vele commentatoren op hebben gewezen.[87] Die omissie krijgt zelfs een zeker karikaturaal effect wanneer Bourdieu er in een voetnoot en nauwelijks beargumenteerd op wijst dat de gegevens die hij in 1976 verzamelde voor de situatie van 1992 – 'niets van hun geldigheid verloren' hebben.[88]

Dat Bourdieu de onstuimige ontwikkelingen in het medialandschap na de Tweede Wereldoorlog wel degelijk als van invloed op – en zelfs als bedreiging voor – de autonomie van het literaire veld beschouwde, blijkt uit het postscriptum bij *De regels van de kunst*, waarin de socioloog zowel in toon als in inhoud breekt met de eraan voorafgaande tekst. In dit postscriptum vinden we de tweede verklaring voor Bourdieus vasthoudendheid. De tekst, getiteld 'Pleidooi voor een corporatisme van het universele', is een aansporing tot collectieve actie van intellectuelen, om te voorkomen dat hun 'meest waardevolle collectieve verworvenheden' zullen verdwijnen. Deze collectieve verworvenheden hebben alles te maken met de autonomie van de werelden van kunst, wetenschap en literatuur; de autonomie die het voor actoren in deze werelden mogelijk maakt zich als *intellectuelen* te gedragen en zich te uiten op eigen gezag, onafhankelijk van politieke, kerkelijke of economische macht. In de tekst roept Bourdieu in cursieven op tot een '*Internationale van intellectuelen*' die de autonomie van de universa van culturele productie zou moeten verdedigen. Hij stelt:

> De *bedreigingen voor de autonomie* zijn het gevolg van de voortschrijdende vervlechting van de wereld van de kunst en de wereld van het geld. [...] Producenten verbonden aan grote culturele bureaucratieën (kranten, radio, televisie) zijn meer en meer gedwongen normen en dwangen aan en over te nemen die samenhangen met de eisen van de markt en speciaal met de meer of minder sterke en rechtstreekse pressie van adverteerders. Zonder het te hoeven beseffen zijn ze geneigd de vormen van intellectuele activiteit waartoe ze door hun arbeidsomstandigheden zijn veroordeeld als universele maatstaf te nemen van alle intellectuele prestaties [...]. *We kunnen ons afvragen of de opdeling in twee markten, die sinds het midden van de 19de eeuw kenmerkend is voor culturele produktievelden*, met aan de ene kant het beperkte veld van de produktie voor producenten en aan de andere het veld van de grootschalige produktie en de 'industriële literatuur', *niet met verdwijning wordt bedreigd*, nu de logica van de commerciële produktie zich meer en meer aan de avant-garde produktie opdringt (in het geval van de literatuur onder meer via de dwingende eisen van de boekenmarkt).[89]

Terwijl zich volgens het postscriptum van *De regels* dus grote donderwolken samenpakken boven de autonome velden van kunst en wetenschap, is de hemel boven deze werelden nog strakblauw als de lezer afgaat op de reguliere tekst van het boek – in het bijzonder het derde hoofdstuk van het eerste deel, waarin het literaire veld in 1976 (en 1992) op basis van empirisch onderzoek geanalyseerd wordt. Deze discrepantie roept vragen op over de volledigheid van het door Bourdieu gebruikte empirische materiaal en over de mate waarin zijn analyse 'objectief' genoemd mag worden. In de reguliere tekst van *De regels* is het alsof Bourdieus 'Internationale van intellectuelen' al stevig heeft huisgehouden in de kunstwereld, zo stevig dat de idealen van Flaubert en Baudelaire inmiddels zijn gepromoveerd tot volledig in het veld geïncorporeerde fundamentele wetten, wetten die iedereen volledig vanzelfsprekend vindt. Van de 'bedreigingen voor de autonomie' als massamedia en een zich vercommercialiserende boekenmarkt ontbreekt in de reguliere tekst ieder spoor.

---

87 Onder meer LiPuma 1993, Calhoun 1993, Garnham 1993, Fowler 1997. Zie over het 'paard van Troje': Bourdieu 1994, p. 268, p. 409-410; Bourdieu 1998, p. 70-71, 75.

88 Bourdieu 1994, p. 435.

89 Bourdieu 1994, p. 407-408 (laatste twee curs. van mij, EP).

Het postscriptum bij *De regels van de kunst* staat niet op zichzelf.[90] Terwijl er in zijn analytische werk sprake is van een min of meer ongehinderd voortbestaan van de intellectuele, artistieke en literaire velden, geeft Bourdieu sinds de jaren zeventig in zijn essayistische teksten blijk van zijn vrees dat het einde van deze autonome universa nakende is. Zo reageerde de socioloog op de acties van de *nouveaux philosophes* in een aantal artikelen en lezingen, waarin hij opriep tot collectieve verdediging van de traditionele intellectuele autonomie.[91] Sinds het overlijden van Foucault in 1984, een gebeurtenis die Bourdieu beschouwde als een ernstige verzwakking van het kamp van onafhankelijke intellectuelen, groeide de productie van dit type artikelen gestaag.[92]
In zowel *Distinction* als *De regels van de kunst*, twee van zijn meest invloedrijke werken, legt Bourdieu sterk de nadruk op de stabiele reproductie van de symbolische macht die de culturele elite zich heeft toegeëigend.[93] De voortdurend gevoerde strijd over de gelegitimeerde definitie van kunst en de gelegitimeerde smaak kent steeds hetzelfde toneel: het subveld van de gedomineerde pool van het dominante veld (of in de literatuur: het autonome subveld, waar de wetten van de omgekeerde economie gelden). Zaken die een dergelijke stabiele reproductie van de sociale structuur kunnen ondermijnen, zoals toenemende economische invloed op kunstproductie en opkomende massamedia die er een afwijkend cultureel waarderingssysteem op na houden, komen in beide werken niet tot nauwelijks aan bod. Ook in Bourdieus overige theoretisch werk is het zoeken naar dit soort verwijzingen.[94]
Het gebrek aan aandacht voor dergelijke tegenkrachten is opmerkelijk, met name in het licht van de doemscenario's over de teloorgang van de intellectuele en artistieke autonomie die Bourdieu vanaf de jaren zeventig uiteenzet in zijn meer essayistische teksten en interviews. Ook wanneer het expliciet normatieve karakter van deze teksten in ogenschouw wordt genomen, blijven essentiële tegenstrijdigheden met Bourdieus reguliere werk bestaan. Teksten als het postscriptum uit *De regels* zijn te beschouwen als opmaat voor Bourdieus politieke activisme in het laatste decennium van diens leven. Dan strijdt hij in woord en daad tegen de in zijn ogen verstrekkende gevolgen van het neoliberalisme, de commercialisering van de kunst en de afbrokkeling van de autonome culturele en intellectuele velden. Factoren die geen rol van belang speelden in de reguliere tekst van *De regels van de kunst* en *Distinction*, blijken ook volgens Bourdieu wel degelijk een ernstige bedreiging te vormen voor de relatief stabiele maatschappelijke orde die hij in beide werken schetst. Ter illustratie twee citaten uit achtereenvolgens *Over televisie* (1998 [1996]) en *Firing Back* (2003 [2001]):

> Er heerst vandaag de dag, op redacties, bij uitgevers, een 'kijkcijfermentaliteit'. Overal wordt gedacht in termen van commercieel succes. Nog maar dertig jaar geleden, en dat sinds het midden van de 19e eeuw, vanaf Baudelaire, Flaubert, enzovoort, was onmiddellijk commercieel succes in het milieu van avant-gardeschrijvers, van schrijvers-voor-schrijvers, van door schrijvers erkende schrijvers, of ook van door kunstenaars erkende kunstenaars, verdacht: het gold als teken dat men het op een akkoordje gooide met de wereldse machten, dat men zich liet leiden door laag-bij-de-gronds winstbejag... Terwijl tegenwoordig de markt

[90] De 'oerversie' van het postscriptum is 'Für eine Realpolitik der Vernunft' (Bourdieu 1987). Later werd dit artikel in uitgebreidere vorm in andere tijdschriften gepubliceerd (Bourdieu 1989b, Bourdieu 1990c), alvorens het werd opgenomen in *De regels van de kunst*. Zie ook: Boschetti 2006.
[91] Bourdieu & Boltanski 1976, Bourdieu 1980a, Bourdieu 1980b.
[92] Bourdieu 1984b, Bourdieu 1985, Bourdieu & Eribon 1986, Bourdieu 1998, Bourdieu 2003. Zie hierover ook: Schinkel 2003.
[93] In *Distinction*, een synchrone doorsnede van het 'moderne' Frankrijk, stelt Bourdieu dat de maatschappij 'objectief' functioneert volgens de mechanismen van het kapitalisme, maar dat sociale verschillen voor een groot deel worden bepaald door de hoeveelheid cultureel kapitaal die individuen bezitten. Daarbij geldt de onveranderlijke dictatuur van de bovenklasse: zij bezit de esthetische dispositie en kan daarmee steeds opnieuw bepalen welke smaakpatronen en kunstvoorkeuren gelegitimeerd zijn. Die macht wordt haar verleend door de klassen met een kleiner volume aan kapitaal; de midden- en onderklassen accepteren de culturele dominantie van de intelligentsia.
[94] Verwijzingen die, als ze voorkomen, overigens soms wel in ondubbelzinnige bewoordingen de mogelijkheid schetsen van een ineenstorting van de traditionele hoog-laag-dichotomie. Zie bijvoorbeeld Bourdieu 1993 [1985]; hieruit in het bijzonder p. 130-131.

meer en meer wordt erkend als legitieme legitimeringsinstantie. [...] Via de kijkcijfers dringt de logica van het commerciële zich aan culturele producties op. [...] Dat de kijkcijfermentaliteit nu zelfs terug te vinden is bij avant-gardeuitgevers, bij wetenschappelijke instellingen die zich op marketing storten, is zeer verontrustend, omdat daarmee de eigenlijke voorwaarden voor de productie van een speciaal type cultuurgoederen op de tocht komen te staan, namelijk cultuurgoederen die esoterisch kunnen lijken omdat ze niet inspelen op de verwachtingen van hun publiek maar die, op meer of minder lange termijn, in staat zijn zelf hun publiek te scheppen.[95]

> But what is currently happening to the universes of artistic production throughout the developed world is entirely novel and truly without precedent: the hard-won independence of cultural production and circulation form the necessities of the economy is being threatened, in its very principle, by the intrusion of commercial logic at every stage of the production and circulation of cultural goods.[96]

Zo heeft het werk van Bourdieu iets schizofreens. De centrale missie ervan is de ontmaskering van de Kantiaanse esthetica: de mythe dat er een pure, 'natuurlijke' manier bestaat om naar kunst te kijken en dat slechts enkelen met deze zuivere blik begiftigd zijn. Deze mythe (de charismatische ideologie), beschouwt Bourdieu als niets anders dan een machtsinstrument, een middel waarmee de culturele elite zijn verheven positie kan bestendigen en repressie in de vorm van symbolisch geweld kan uitoefenen op onderliggende klassen en de tegenoverliggende pool van het dominante veld: de pool met een vergelijkbaar kapitaalvolume, maar met een relatief grotere distributie van economisch kapitaal. Door deze ontmaskering krijgt dat wat Bourdieu het 'heilige eiland' van de culturele productie noemt een ironische bijklank; symbolisch kapitaal functioneert immers op basis van een ontkenning van de objectief dominante economische mechanismen. Leven in een wereld waarin symbolisch kapitaal dominant is, zoals in prekapitalistische maatschappijen of het moderne culturele veld, is leven in een schijnwereld, waar – soms bewust en uit hypocrisie, maar meestal onbewust en uit oprecht geloof – de werkelijkheid geweld aan wordt gedaan.
Het lijkt een tegenstrijdigheid dat Bourdieu de charismatische ideologie wil ontmantelen en zich tegelijkertijd opwerpt als beschermer van het collectieve geloof in de schijnwereld, waarin deze ideologie haar oorsprong vindt.[97] Deze tegenstrijdigheid is, denk ik, terug te voeren op de spanning tussen de taak die Bourdieu zich als onderzoeker stelt om via demystificatie en objectivering tot een werkelijke wetenschap van de culturele sfeer te kunnen komen, en de belangen die hij als intellectueel, als vertegenwoordiger van het dominant-gedomineerde subveld, heeft te verdedigen. Want ook Bourdieu laat er geen misverstand over bestaan dat hij in laatste instantie de door hemzelf ontmaskerde nomos van het sacrale eiland onderschrijft. Flaubert en Baudelaire presenteert hij als heroïsche voorgangers in de literaire onafhankelijkheidsstrijd, de producten uit het literaire en artistieke veld noemt hij in het voorwoord van *De regels van de kunst* 'het hoogste dat door mensen is ondernomen', de meest autonome actoren van het culturele veld noemt hij vertegenwoordigers van 'the highest values of humanity' en kunst is niet zomaar een fetisj, maar een 'supreme fetish'.[98] Deze hang naar het

---

[95] Bourdieu 1998, p. 32-33.
[96] Bourdieu 2003, p. 67.
[97] Zie ook: Brown & Szeman 2000.
[98] Zie respectievelijk: Bourdieu 1994 p. 68, Bourdieu 1994 p. 16, Bourdieu 2003 p. 81 en Bourdieu 1984a p. 250. Zie in dit verband ook: Bourdieu 1998, p. 33. Illustratief voor Bourdieus verering van Flaubert is een passage als deze: 'Die originaliteit [van Flaubert] blijkt pas werkelijk wanneer we het oeuvre terugplaatsen in de historische gevormde ruimte waarbinnen het tot stand kwam, wanneer we [...] proberen te ontdekken wat de jonge Flaubert gedaan moest en wilde krijgen in een artistieke wereld die nog niet was omgevormd door wat hij deed – zoals de wereld waarnaar we stilzwijgend verwijzen wanneer we hem als "voorloper" behandelen. Want het is juist die vertrouwde wereld die ons belet te begrijpen wat een fabelachtige inspanning hij moest leveren [...] om datgene voort te brengen en ingang te doen vinden wat ons vandaag de dag, in hoge mate dank zij hem, vanzelfsprekend toeschijnt.' (Bourdieu 1994, p. 126-127).

sacrale en het mythische lijkt ook voor Bourdieu de enige manier om – tijdelijk – te ontsnappen aan het besef van de alomtegenwoordige machtsstructuren die ieder individu in een wurggreep houden. Het is de onontkoombare paradox van de nihilist die meent dat iedere 'hogere' waarde weliswaar een geconstrueerde illusie is, maar tegelijkertijd beseft dat het noodzakelijk is je in deze illusies te wentelen, wil je in de maatschappij staande kunnen houden. Cultuur vervult voor de socioloog in moderne maatschappijen de taak die religie in andere tijden had, en Bourdieu gelooft – zo kun je stellen – ondanks zijn ketterij.

> Indeed, without going as far as to say, with Durkheim, "Society is God", I would say: God is never anything other than society. What is expected of God is only ever obtained from society, which alone has the power to justify you, to liberate you from facticity, contingency and absurdity; but – and this is doubtless the fundamental antinomy – only in a differential, distinctive way: every form of the sacred has its profane complement, all distinction generates its own vulgarity, and the competition for a social life that will be known and recognized, which will free you from insignificance, is a struggle to the death for symbolic life and death.[99]

Bourdieu is op twee manieren afhankelijk van de illusio van het culturele veld. Hij heeft het regime van het geloof nodig omdat hij zijn academisch prestige ontleent aan het deconstrueren ervan, maar ook omdat het geloof, volgens zijn eigen theorie, het klimaat schept waar hij als intellectueel in kan functioneren. Bourdieu ligt aan dit dubbelloops infuus van het geloof. Zijn afhankelijkheid van de ideologie die hij tegelijk wil deconstrueren, zorgt voor een allesoverheersende *double bind* in zijn werk, een *double bind* waardoor de desacralisering van het literaire veld zowel een noodzakelijke rampspoed als een rampzalige noodzaak is.

Bourdieus blinde vlek

De ontmaskering die Bourdieu op theoretisch niveau uitvoert, door juist in de sacrale wereld van kunst en cultuur de 'natuurlijke' traditionele hoog-laagdichotomieën als een menselijke constructie te presenteren, en er machts- en repressiestrategieën bloot te leggen die weliswaar tegengesteld, maar procesmatig analoog zijn aan de machts- en repressiestrategieën van de 'economische' wereld, voltrekt zich volgens zijn essayistisch-politieke teksten tegelijkertijd in de praktijk. Daar is er immers sprake van een geloofscrisis: de commercie en grootschalige productie winnen steeds meer terrein op de autonomie, en de glazen stolp van de 'zuivere' cultuur krijgt meer en meer het karakter van een zeepbel. Maar juist *deze* praktijk, de wereld van de opkomende middenklasse, mediatisering en de 'commodification' van cultuur, is in het analytische werk van de cultuursocioloog de grote afwezige.[100]

Daar waar Bourdieu zich wel expliciet uitlaat over veranderingen in de verhouding tussen het culturele en maatschappelijke veld, stelt hij deze zonder uitzondering voor als externe, heteronome bedreigingen voor de autonome pool. Autonome kunstenaars en intellectuelen worden door hem opgeroepen zich als laatsten der Mohikanen te verzetten tegen de onteigening van hun habitat. Bourdieu acht het niet mogelijk die veranderingen in het culturele veld mede van binnenuit worden veroorzaakt. Ik doel dan niet op heteronome machten die als 'paarden van Troje' het culturele veld binnendringen, maar op een proces van de-automatisering dat zijn oorsprong vindt *in* het principe van de autonomie en de avant-gardistische revolutie.

In *De regels van de kunst* merkt Bourdieu op dat de revolutie zich sinds het begin van de twintigste eeuw meer en meer ontwikkelt tot het *model* van hoe men in het veld bestaansrecht verwerft.[101]

---

[99] Bourdieu 1990a, p. 196.
[100] Zie over het gebrek aan mediatheorieën bij Bourdieu, en de problemen die dit oplevert voor het veldconcept: Couldry 2004.
[101] Bourdieu 1994, p. 157. Bourdieu 1993 [1968], p. 225.

Dat zou als gevolg kunnen hebben dat actoren in de autonome pool zich als ware revolutionairen keren tegen het principe van de revolutie dat tegelijkertijd met de constitutie van het autonome veld werd geboren: tegen de revolutie die juist doordat zij tot model is geworden niet werkelijk revolutionair meer is. Bourdieu houdt er echter een statisch concept van de avant-gardistische revolutie op na; de revolutie zelf is volgens de socioloog niet aan verandering onderhevig. Zij wordt steeds gevoerd op basis van dezelfde principes: een 'terugkeer naar de bronnen', het claimen zuiverder en belangelozer te zijn dan generatiegenoten en voorgangers.[102] Ofschoon Bourdieu op een aantal plaatsen meldt dat zich in het culturele veld producenten en producten manifesteren die de wetten van het autonome veld overduidelijk *ironiseren*, acht hij de effecten die van dit soort acties uitgaan op de autonomistische nomos nihil.[103] Hij concentreert zich louter op de manier waarop deze ironische producten worden geconsacreerd en daarmee, volgens het bekende avant-gardistische recept, onschadelijk worden gemaakt. Bourdieu gaat nergens in op de in mijn ogen alleszins te billijken hypothese dat de elkaar in steeds hoger tempo opvolgende revoluties in het autonome veld uiteindelijk een verzadigingspunt bereiken, waarna een nieuw type revoluties ontstaat: revoluties die door hun fundamenteel ironisch karakter in toenemende mate de relativering van de 'fundamentele norm' legitimeren. In tegendeel, Bourdieu veronderstelt dat pogingen om de 'cirkel van geloof' te doorbreken ('rituele heiligschennis') niet in staat zijn de specifieke wetten van het veld te veranderen. '[...] Wie weigert het spel mee te spelen en de kunst niet op een geoorloofde, dat wil zeggen, een artistieke manier aanvalt, bekritiseert niet de manier waarop het spel gespeeld wordt, maar het spel zelf en het geloof dat er de basis van vormt, en dat is de enige zonde die niet kan worden vergeven.'[104] Zo blijft de basis van het culturele veld de circulaire reproductie van het sacrale, van de fundamentele nomos die een pose van belangeloosheid, 'zuiverheid' en afkeer van economisch gewin voorschrijft. Dat heeft als bijkomend voordeel dat de vraag wie of wat er 'schuldig' is aan de toenemende heteronomisering van het culturele en intellectuele veld snel is beantwoord: dat zijn de externe, neoliberale invloeden zoals de boekenmarkt, de massamedia, een overheid die privatiseringen aanmoedigt. De mogelijkheid dat de Trojanen zelf enthousiast hebben meegebouwd aan hun eigen geschenk, of het althans met voorkennis de stadspoorten hebben binnensleept, wordt *a priori* verworpen.

Muitende individuen binnen de sacrale burcht vormen de blinde vlek in Bourdieus cultuurtheorie, een blinde vlek die logisch volgt uit de premissen van die theorie. Bourdieu voert zijn ketterse kruistocht tegen de dogma's van de charismatische ideologie met zoveel overtuiging uit – wellicht in een poging om zichzelf te distantiëren van het object dat hij deconstrueert én om tegelijk de nog relatief jonge cultuursociologie op de academische kaart te zetten – dat de tocht zelf een doctrinair karakter krijgt. Aan de nomoi, de 'fundamentele wetten' van het culturele veld kent hij, in weerwil van de veranderingen in de praktijk die hij zelf wel degelijk constateert, een bijna transhistorische geldigheid toe, nadat hij heeft beschreven hoe ze zijn ontstaan uit de oerknal die Flaubert en Baudelaire teweeg brachten. De kern van het probleem is mijns inziens de illusio, een geloofsovertuiging die inherent zou zijn aan het bestaan van een veld en bij Bourdieu alleen voorkomt in een uiterst radicale en orthodoxe, maar tegelijk *verhulde* (stilzwijgend erkende) vorm. De specifieke illusio van het culturele veld houdt alle actoren in dat veld in een wurggreep; geen kunstenaar kan eraan ontsnappen, geen actor in het veld er openlijk op reflecteren of kritiek op uiten zonder verstoten of onschadelijk gemaakt te worden (en dus hebben we de cultuursociologie nodig om ons op het bestaan van die illusio te wijzen).

[102] Bourdieu 1994, p. 359, Bourdieu 1989a, p. 260-261.
[103] Zie Bourdieus al eerder aangehaalde behandeling van de artistieke counterculture. Andere voorbeelden van intentioneel-ironische kunst die hij noemt zijn de producten van Manzoni, Duchamp en Ben. Zie: Bourdieu 1994, p. 209-210, 295, Bourdieu 1989a, p. 256-257, 281-283.
[104] Bourdieu 1989a, p. 256. Nagenoeg hetzelfde fragment staat in Bourdieu 1994, p. 209.

Het theoretisch model van Bourdieu richt de volgspot, behalve op instituties, op de *founding fathers* van de illusio en de kunstenaars die zich er uiterlijk gedwee naar plooien; diegenen die ondanks hun ketterij op de been zijn gebleven in (het beperkte subveld van) het culturele veld bewegen zich als schimmen in de marge. Zo drukt het Bourdieuaanse antigif tegen de charismatische ideologie, geconcentreerd in de vraag 'wie schept de scheppende kunstenaar?' een andere vraag naar de achtergrond: 'Hoe schept de scheppende kunstenaar zichzelf?' Die vraag wint sterk aan belang wanneer kunstenaars openlijk reflecteren op de serie vooronderstellingen die volgens Bourdieu de (beperkte pool van het) culturele veld overheersen als 'niet ter discussie staande discussievoorwaarden'[105]: de illusio, de wet van de belangeloosheid, de omgekeerde economie, oprechtheid als voorwaarde voor symbolische effectiviteit, en de polaire structuur van het culturele veld.

Terug naar de kunstenaar: Nathalie Heinich

In *Contingentie, ironie en solidariteit* presenteert Richard Rorty zijn bekende onderscheid tussen 'ironici' en 'metafysici'. Een metafysicus is op zoek naar een absolute, universele, en a-historische 'waarheid' achter de waarneembare werkelijkheid, een ironicus meent dat die waarheid niet bestaat, dat iedere 'waarheid' slechts tijdelijk en plaatselijk is, en een product van die zoektochten. Rorty stelt dat in de filsosofische canon van Plato tot Kant louter metafysici elkaar hebben opgevolgd. Hegel is de eerste ironicus, hij begon een traditie die werd voortgezet door Nietzsche, Heidegger en Derrida.[106] In deze constellatie presenteert Bourdieu, die juist Kant als zwart schaap opvoert, zich ontegenzeggelijk als een ironicus (die zich echter als metafysicus ontpopt wanneer je de stelligheid waarmee hij zijn bevindingen wereldkundig maakt en de geringe historische elasticiteit van zijn theorieën in ogenschouw neemt).
Volgens Rorty is het onderwerp van de ironische theorie de metafysische theorie. Een ironicus blikt terug op de pogingen van metafysici om de absolute waarheid te benaderen, hij doet zich voor als 'historist die langs een horizontale as terugkijkt naar het verleden.' [107] Zo is het onderwerp van Bourdieus ironische theorie de metafysische cirkel van geloof die de actoren in het culturele veld omgeeft. Hun waarheid heet schoonheid, en de hiërarchieën in het culturele veld zijn gebaseerd op het collectief gedeelde geloof dat sommigen (geconsacreerde kunstenaars, gerenommeerde critici) dichter bij die waarheid staan dan anderen. Het metafysische karakter van Bourdieus onderzoeksobject is, zoals bij iedere ironicus, niet alleen het onderwerp van zijn onderzoek, zijn ironische theorie wordt ook gevoed door de distinctie ten opzichte van dat metafysische karakter. Zijn deconstructie werkt, als iedere deconstructie, constructief, omdat ze vertrekt vanuit de aanname dat de constructie die wordt blootgelegd werkelijk bestaat. Maar zoals het onderwerp van de ironicus de metafysica is, zo doet Bourdieu het voorkomen dat het literaire veld louter wordt bevolkt door metafysici, en dit is de kern van het probleem. Een gezaghebbende ironische actor ín het veld brengt het prestige van zijn ironische cultuurtheorie in gevaar.
In de Nederlandse literatuurwetenschap heeft de cultuursociologie van Bourdieu ingang gevonden via de 'Tilburgse school' van Hugo Verdaasdonk en Kees van Rees. In het begin van de jaren tachtig bepleitten Verdaasdonk en Van Rees een institutionele benadering van literatuur en het literaire bedrijf in plaats van een visie die het product is van de charismatische ideologie. Zo schrijft Verdaasdonk (1984): 'Algemeen wordt binnen het literaire veld het idee aangehangen dat een literaire tekst, mits "goed" gelezen, een hoogst specifieke ervaring bij de lezer teweegbrengt waardoor deze de eigen, artistieke, aard van de tekst zou beseffen. Deze ervaring

[105] Bourdieu 1994, p. 206.
[106] Rorty 2007, p. 141, 166.
[107] Rorty 2007, p. 165.

wordt een effect van de tekst geacht, dat deze, krachtens zijn artistieke kwaliteit, bij de beschouwer zou bewerkstelligen.'[108] En verderop: 'De legitimiteit die aan een literatuuropvatting wordt toegekend berust op de instemming die men kan opbrengen voor de normatieve uitspraken die ten gunste van deze literatuuropvatting worden aangevoerd. Deze instemming hangt af van het gezag dat de institutie, c.q. een lid van een institutie, geniet, waarvan de betreffende uitspraken afkomstig zijn. [...] [Dit gezag is] positioneel van aard, het hangt af van de positie die een institutie ten opzichte van andere inneemt.'[109]

En Van Rees stelt in 1983 in *Poetics*: '[...] One may infer that criticism has the authority to legitimize texts as literary texts of a specific rank. But contrary to what criticism itself claims, this ranking is *not* based on any specific insight or capacity enabling a critic to recognize and signalize certain intrinsic textual properties in a given text which would justify its classification as a literary text of a certain standard. [...] Both the credit awarded to a critic for his views and the expertise attributed to him on account of this credit are institutionally determined.'[110]

Ook in Nederland wordt in het onderzoek dat zich baseert op Bourdieu de blik op instituties gevestigd en de auteur aan het zicht onttrokken. De in 2006 verschenen bundel *De productie van literatuur*, onder redactie van Gillis Dorleijn en Kees van Rees, illustreert dit. In een artikel uit deze bundel, 'Classificatie in het culturele en literaire veld 1975-2000', constateren Van Rees, Susanne Janssen en Marc Verboord dat de positie van literatuur als legitieme cultuurvorm in het laatste kwart van de twintigste eeuw in Nederland minder sterk is geworden. Dat heeft volgens de auteurs drie oorzaken: repertoireverbreding bij media en publiek (toenemende aandacht voor andere cultuuruitingen zoals film en popmuziek), verlies aan invloed van de traditionele dag- en weekbladenkritiek en de opkomst van nieuwe vormen van consumenteninformatie (zoals tv). Deze oorzaken hangen onderling samen, en zijn zelf te verklaren uit ontwikkelingen als een groeiende welvaart, toegenomen vrije tijd en stijging van het opleidingsniveau in Nederland. Met behulp van empirisch materiaal ondersteunen de auteurs de breder gedeelde visie dat het eens zo hooggeachte literaire veld in Nederland sinds de Tweede Wereldoorlog zijn exclusieve status langzaam aan het verliezen is. Er is sprake van nivellering tussen culturele genres, en van vervagende grenzen tussen high- en lowbrowcultuur.[111] Op deze manier wordt gebroken met het theoretisch erfgoed van Bourdieu. Immers: louter de constatering dat er een ingrijpende verandering plaatsvindt in de manier waarop het literaire veld functioneert, contrasteert met het beeld dat Bourdieu (in zijn analytische werk) schetst van een zichzelf tot in de eeuwigheid reproducerend (relatief) autonoom veld, een duizendjarig rijk van het geloof.[112]

In de inleiding van *De productie van literatuur* onderscheiden de samenstellers, voortbordurend op Bourdieu, drie onderdelen van het literaire veld: de kant van de materiële productie van literatuur, de distributie van literatuur door bijvoorbeeld boekhandels en bibliotheken, en de kant van de symbolische productie: de toekenning van kwaliteit aan werken, bijvoorbeeld door critici, academici en het literatuuronderwijs.[113] De bijdragen in de bundel besteden relatief veel aandacht aan de symbolische productie. De materiële productie is dus minder duidelijk in beeld, en waar ze dat wel is, raakt één component ervan wat op de achtergrond: de auteur. In eerste instantie is dat niet zo vreemd: het is de consequentie van de focus op de vraag 'Wie schept de scheppende kunstenaar?'. Maar waar Bourdieu soms vreemde sprongen moet maken om de praktijk van het culturele veld in het reine te brengen met zijn theorie van circulaire reproductie van het sacrale, zou gericht onderzoek naar de manieren waarop auteurs reflecteren op hun positie in de literaire wereld en op de verhouding tussen literatuur en maatschappij het beeld van

108 Verdaasdonk 1984, p. 233.
109 Verdaasdonk 1984, p. 238-239.
110 Van Rees 1983, p. 408, 415.
111 Van Rees, Janssen & Verboord 2006.
112 Vgl. Fowler 1997, p. 69-84 (i.h.b. p. 80), Zahner 2006, p. 284-292.
113 Van Rees & Dorleijn 2006, p. 19.

een desacraliserend literair veld verder kunnen inkleuren. Want natuurlijk hebben niet alle auteurs aan de zijlijn staan toekijken hoe de veranderingen in het soortelijk gewicht van de literatuur – zoals Janssen het elders verwoordt – zich voltrokken.[114] Van Luceberts ironische kroning tot keizer, via Cremers 'onverbiddellijke bestseller', de ontvangst van de P.C. Hooftprijs door Carmiggelt, de pleidooien voor 'leesbare' teksten van de zeventigers en de Generatie Nix tot het treiterend commercieel exhibitionisme van Kluun, Van Royen en Brusselmans: er zijn voorbeelden te over van schrijvers die via hun oeuvre of publieke manifestatie hebben bijgedragen aan de 'ontheiliging' van de Nederlandse literatuur na de Tweede Wereldoorlog. Nederlandse literatuurwetenschappers die min of meer in de geest van Bourdieu werken vinden we tegenwoordig niet alleen in Tilburg, maar ook in Groningen (Dorleijn) en Nijmegen (Jos Joosten). Critici van de institutionele werkwijze beschuldigen Bourdieu en diens navolgers er vaak van dat zij alles wat eens heilig was met een grote sloophamer te lijf gaan – een beschuldiging waartegen Bourdieu zelf zich overigens verdedigde in het voorwoord van *De regels van de kunst*.[115] Voor sommigen is Bourdieu inmiddels tot paradigma uitgegroeid van de kille, demystificerende analist. Dit heeft als gevolg dat ook literatuurwetenschappers die zich niet openlijk met het gedachtegoed van de socioloog verbinden de kwalificatie 'Bourdieusien' toegevoegd kunnen krijgen. Recentelijk overkwam dat bijvoorbeeld Thomas Vaessens, die volgens Frans Ruiter en Wilbert Smulders zijn vroegere omgang met literatuur als 'zelfbedrog' beschouwt, een 'vals geloof' dat eindelijk is afgewezen, en die wegens diens fascinatie voor machtsmechanismen in de literatuur tot de 'trouwe discipelen' van Bourdieu zou behoren.[116] (Ruiter en Smulders noemen het verwoorden van de waardering voor literatuur in termen van geloofscrisis en bekering overigens 'erg Nederlands'. Dat is natuurlijk onzin: de Fransman Bourdieu beschouwde cultuur als een moderne vorm van religie en diens oeuvre barst dan ook van de religieuze metaforiek, de Duitser Benjamin sprak over het 'aura' van het kunstwerk, en volgens de Amerikaan Rorty is er zoiets als 'het heilige waas dat de "creatieve kunstenaar" omgeeft.'[117]) Bourdieu, zo betogen Ruiter en Smulders, heeft zich in *Distinction* 'tot doel gesteld met Kant af te rekenen, en zo met het idee dat kunst autonoom is.'[118] Natuurlijk verzette Bourdieu zich tegen het idee dat kunst autonoom ís, maar Ruiter en Smulders presenteren Bourdieus genealogische zoektocht naar de *constructie* van de literaire autonomie als het afzweren van het geloof erin. En daarmee negeren ze de fascinerende gespletenheid van het werk van de socioloog.

Het is niet moeilijk de bron van hun ongenoegen te traceren: Ruiter en Smulders varen de koers van Nathalie Heinich, een leerling van Bourdieu en pleitbezorger van een waardevrije sociologie van het 'singuliere': een sociologie die de collectieve effecten onderzoekt van de bijzondere en particuliere esthetische ervaring.[119] Volgens Heinich is Bourdieu een normatief opererende socioloog die de symbolische onderdrukking van de onderklasse 'onrechtvaardig' vindt en daarom wil ontmaskeren. Ze verwijt Bourdieu dat hij louter in termen van machtsgebruik en -misbruik denkt, dat hij de culturele en economische elite veroordeelt en partij kiest voor de slachtoffers van het symbolisch geweld.[120] Kort en goed: volgens Heinich bekritiseert Bourdieu het romantische geloof in de kunstenaar als uitzonderlijk individu, zijzelf neemt dit geloof als uitgangspunt van haar sociologie.

---

114 Janssen 2005.
115 Bourdieu 1994, p. 11-16. Zie ook: Joosten 2007, p. 7-8, Joosten 2008, p. 13.
116 Ruiter & Smulders 2010, p. 64, 66.
117 Benjamin 2008, Rorty 2007, p. 209. Zie over de gewoonte om religie als metafoor voor cultuur te gebruiken ook: Collins 2010, p. 20.
118 Ruiter & Smulders 2010, p. 66.
119 Heinich 2003, Ruiter & Smulders 2009, p. 12, Ruiter & Smulders 2010, p. 68-69.
120 Heinich 2003, p. 53-61. Zie ook: Danko 2008.

Nu is Heinich, denk ik, te scherpzinnig om niet te zien dat Bourdieu twee gezichten heeft, dat hij voor 'gelovigen' afwisselend de gedaante van Jekyll en Hyde aanneemt.[121] Toch voert zij hem voornamelijk op als het desacraliserende, normatieve monster dat iedere esthetische ervaring op de schroothoop wil gooien omdat hij er een potentieel onderdrukkingsmechanisme in ziet. Zo kan Heinichs behandeling van haar leermeester ironisch genoeg dienen als illustratie bij Bourdieus stelling dat de revolutie inmiddels tot model is verworden van hoe je als individu bestaansrecht verwerft: kies een voorganger met veel symbolisch kapitaal (voor Bourdieu was dit Kant, voor Heinich is het Bourdieu), maak er een karikatuur van, en distantieer jezelf vervolgens van die karikatuur.[122]
Ondanks de vervorming van Bourdieu opent Heinichs benadering interessante perspectieven. Haar aandacht voor de individuele esthetische ervaring, maar ook het functioneren van de kunstenaar als uniek en exotisch individu in de samenleving vult een leemte in Bourdieus oeuvre, waar het werk en de manifestatie van kunstenaars nogal eens met geweld binnen een theoretisch raamwerk wordt geperst.[123] Zo stelt ze dat er tegenwoordig sprake is van een paradigmacrisis in de kunstwereld, omdat er drie concurrerende paradigma's bestaan voor de kunst en de kunstenaar. De klassieke kunstenaar beperkt zich tot het zo goed mogelijk uitvoeren van traditionele, vakmatige regels, de moderne kunstenaar is gericht op het overtreden van die regels, de hedendaagse kunstenaar, ten slotte, begaat radicale overtredingen: hij doorbreekt niet alleen de esthetische regels, maar ook de grenzen tussen disciplinaire en soms zelfs juridische en morele kaders. Met deze indeling breekt Heinich met een lineaire opvatting van kunstontwikkeling, een opvatting waarin elkaar opvolgende avant-gardes afwisselend de lakens uitdelen. Volgens Heinich kunnen kunstenaars tegenwoordig een van de drie richtingen als model van hun kunstenaarschap kiezen en bestaat er geen duidelijke hiërarchie in de drie paradigma's (vandaar de crisis).[124]
Sinds de opkomst van de moderne kunstenaar, stelt Heinich, kan een kunstenaar die op zoek is naar een geslaagde carrière zich niet meer beperken tot het maken van normdoorbrekend werk. Hij of zij moet toekomstige generaties een model kunnen bieden 'waarin zowel persoon als werk een rol krijgen'.[125] Zij spreekt in dit verband van 'het "romantische" model van de kunstenaar'.[126] Een eerste vereiste is dat dit model radicaal anders is dan alle voorgaande modellen: het moet bijzonder zijn, abnormaal, uniek. De zucht naar het bijzondere is, stelt Heinich, zodanig in onze cultuur verankerd, dat er sprake is van een 'normalisatie van het abnormale'.[127] Volgens haar zijn er na Van Gogh, het prototype van dit romantische model, drie kunstenaars geweest die er in geslaagd zijn een even bijzonder, en dus even zichtbaar, kunstenaarschap op poten te zetten: Duchamp, Dali en Picasso. 'Zij hadden in zoverre succes dat zij niet zozeer modellen (eersten van een stijl) als wel prototypen zijn geworden: de enigen in een reeks die zij inluiden en zelf ook afsluiten, de enigen die een naam dragen die in het uiterste geval geen eigennaam meer is, maar een naam van een categorie, waarvoor een ieder een lidwoord kan gebruiken. Zodat, wanneer we het hebben over "een" Duchamp, "een" Dali, "een" Picasso, we daar niet alleen meer hun werken mee bedoelen, maar ook de persoon zelf

---

121 Heinich gaat in op deze tweeslachtigheid in *Pourquoi Bourdieu* (Heinich 2007).
122 Bourdieu 1994, p. 156-157. De stelling van Bourdieu betrof overigens het literaire, en niet het academische veld.
123 Zie hierover ook: Marx 2008, p. 88-89.
124 Heinich 2003, p. 88-100. Vanuit cultuursociologisch perspectief spreekt Heinich dan ook liever van 'genres' dan van 'paradigma's' (p. 90).
125 Heinich schrijft: 'Voor een geslaagde carrière hoeft een hedendaagse kunstenaar niet meer alleen meer [sic] aan zijn eigen generatie kunstbroeders en de volgende generaties onvermijdelijke esthetische oplossingen op te leggen: hij moet de toekomstige generaties ook een echt model kunnen bieden, waarin zowel persoon als werk een rol krijgen.' (Heinich 2003, p. 107.) Uit de context is op te maken dat Heinich hier met de term 'hedendaagse kunstenaar' niet doelt op het *paradigma* van de hedendaagse kunstenaar, maar op een kunstenaar in de huidige tijd (zie bijv. p. 106, waar ze schrijft over 'de totstandkoming van artistiek succes in de hedendaagse tijd').
126 Heinich 2003, p. 107.
127 Heinich 2003, p. 110.

die, tijdloos geworden in de legende en gemeengoed door zijn bijzonderheid, kennelijk ook hun belangrijkste meesterwerk is geworden.'[128]

Heinich schrijft niet alleen over de heerschappij van het bijzondere (het *régime de singularité*), ze wil haar onderzoek ook in dienst stellen van dit regime, en pleit voor een 'sociologie *vanuit* de kunst, die de kunst als uitgangspunt of als steunpunt neemt.'[129] En dus heeft ze volop aandacht voor het abnormale, voor kunstenaars die het afwijken van de norm tot de inzet van hun kunstenaarschap maken. Waar bij Bourdieu de speelruimte van een kunstenaar altijd beperkt is door min of meer onveranderlijke wetten van het veld, daar is Heinich gefascineerd door de verandering, de capaciteit van kunstenaars om vanuit hun uitzonderlijke positie alle wetten en mores te doorbreken, zowel esthetisch, moreel als juridisch.

Het genie en de ster

Binnen het regime van singulariteit heeft de persoonlijkheid van de kunstenaar minstens zoveel invloed op diens reputatie als zijn werk, en dus kan een kunstenaar goede zaken doen als hij zijn publieke persoonlijkheid effectief vormgeeft en exploiteert. Daarmee zijn we beland op het terrein van de bewuste zelfconstructie, of *self-fashioning*, zoals het sinds Greenblatt heet.[130]

Richard Dyer is een pionier in het onderzoek naar de manieren waarop publieke persoonlijkheden hun identiteit vormgeven. In *Stars* (1979) gaat hij met een fileermes het imago van Amerikaanse filmsterren te lijf. Dyer laat zien dat de 'persoonlijkheid' van sterren een product is van verschillende mediateksten (zoals het promotie- en publiciteitsapparaat, de films waarin ze spelen, de kritiek op die films). Bovendien is dat imago vaak complex en vertoont het niet zelden innerlijke tegenstrijdigheden. Zo bevat Jane Fonda's publieke persoonlijkheid zowel elementen van een sekssymbool als van een feminist.[131]

Dyer stelt zich de vraag welk soort sociale realiteit sterren zijn, en om die te beantwoorden maakt hij gebruik van de charismathese. Hij maakt daarbij gebruik van Max Webers definitie van charisma: 'a certain quality of an individual personality by virtue of which he is set apart from ordinary men and treated as endowed with supernatural, superhuman or at least superficially exceptional qualities'.[132] Dyer meent dat sterren als (progressief) rolmodel in de maatschappij kunnen functioneren omdat ze als charismatisch worden gezien door het grote publiek, het publiek dat hen graag in de schijnwerpers ziet staan als uniek en soms bovenmenselijk individu. De charismathese van Dyer voert dus terug op Weber, maar resoneert, zoals we hebben gezien, ook in het *régime de singularité* van Heinich en in de charismatische ideologie van Bourdieu.[133]

Eigenlijk is Dyers Hollywoodster een Amerikaanse pendant van Heinichs moderne of 'romantische' kunstenaar: als buitengewoon individu is zijn leven minstens zo belangrijk als het werk dat hij als acteur aflevert. Er is echter een aspect dat de ster van de filmindustrie scheidt van het kunstenaarsgenie dat zijn status dankt aan het romantische model (het type-Van Gogh), en dat is zijn relatie met roem en geld. Waar de tekenen van succes en materiële weelde (geld, huizen, auto's) een inherent onderdeel zijn van het imago van een Hollywoodster, daar is het de

[128] Heinich 2003, p. 110.
[129] Heinich 2003, p. 13 (oorspr. curs.).
[130] De term self-fashioning werd gelanceerd door Stephen Greenblatt in *Renaissance self-fashioning* (Greenblatt 2005), maar wordt inmiddels ingezet als algemene benaming voor het zelfbewust creëren van een imago, met name door kunstenaars en acteurs. Zie bijvoorbeeld: Demoor 2004, Glass 2004. Meizoz spreekt in dit verband van de 'posture' van de kunstenaar (Meizoz 2005).
[131] Dyer: 'It is misleading to think of the [media]texts combining cumulatively into a sum total that constitutes the image, or alternatively simply as being moments in a star's image's career […] that appear one after the other – although those emphases are important. The image is a *complex totality* and it does have a *chronological dimension*.' (Dyer & MacDonald 1998 [1979], p. 63).
[132] Geciteerd naar: Dyer & MacDonald 1998 [1979], p. 30.
[133] Heinich is overigens een groot bewonderaar van Max Weber. In haar pleidooi voor een waardevrije sociologie toont ze zich schatplichtig aan de socioloog door hem veelvuldig te citeren (vgl. Danko 2008, p. 245, 253).

modernistische kunstenaarsgenie veel aan gelegen de economische effecten van wereldse erkenning, áls die zich al tijdens hun leven voordoen, zoveel mogelijk te verbergen. Materiële weelde past, net als erkenning door het grote publiek, nu eenmaal slecht in het romantisch model van de kunstenaar als tegenvoeter; de lijdende, authentieke en belangeloze paria die pas lang na diens overlijden werkelijk begrip en erkenning vindt.[134] Marginalisering is, ook volgens Heinich, een paradoxale voorwaarde voor het uiteindelijke succes van de kunstenaar.
Twee vrij recente, Amerikaanse studies hebben zich gebogen over de precaire grens tussen de kunstenaar als genie en de kunstenaar als ster. Lawrence Rainey schrijft in zijn *Institutions of modernism* (1998) over de carrières van notoire *high modernists* als Pound, Joyce en Eliot. Zijn gedetailleerde onderzoek naar de gedragingen van die auteurs en de instituties die hen omringden (uitgevers, critici, kranten, publiek) sluit aan bij Bourdieus stelling dat de jacht op symbolisch en economisch kapitaal in het culturele veld verhuld moet worden om effectief te zijn. Rainey laat zien hoe Ezra Pound behoedzaam laveerde tussen het bespelen van de massa, zoals Marinetti dat deed, en het bedienen van de *upper class* die zijn primaire publiek vormde, en hoe zowel de schrijver als uitgever van *Ulysses* munt wisten te slaan uit hun zelfrepresentatie als tegenstrevers van de oprukkende consumptiecultuur. Het gaat Rainey om het moment dat het modernisme transformeerde van een minderhedencultuur met een omgekeerde economie naar een cultuur die werd ondersteund door een krachtig financieel en institutioneel apparaat, een apparaat dat het charisma van de omgekeerde economie met succes vermarktte.[135] Hoewel Rainey meer oog voor dynamiek heeft dan Bourdieu, profileert ook zijn onderzoek zich door het contrast tussen enerzijds de mythe van marginaliteit, pionieren en onbaatzuchtigheid die auteurs aankleeft, en anderzijds de cynische werkelijkheid daarachter. Ook Raineys werk wordt dus gevoed door het geloof in de sacrale kunstenaar.
In *Author's Inc.* (2004) kiest Loren Glass voor een diachrone insteek. Zijn aandacht gaat uit naar de veranderingen in de Amerikaanse literaire wereld van 1880 tot 1980, een periode waarin de *celebrity*, de ster, langzaam maar zeker aan het literaire firmament verschijnt. Het fascinerende aan Glass' onderzoek is dat hij aan de hand van vijf schrijverscarrières (Mark Twain, Jack London, Gertrude Stein, Ernest Hemingway en Norman Mailer) illustreert hoe het romantische 'genie' in de loop van de tijd tot 'ster' is getransformeerd; een transformatie die volgens Glass voor de hand lag, omdat zowel bij het genie als bij de ster de persoonlijkheidscultus centraal staat. Het omslagpunt is volgens Glass te vinden in de carrière van Hemingway, die met succes het cachet van het *high modernism* inzette bij zijn pogingen om een groot publiek te bereiken. Omdat juist het exploiteren van dit cachet indruist tegen de principes van het *high modernism*, kreeg Hemingways zelfrepresentatie de provocatieve kracht die de auteur in de kijker speelde. Volgens Glass heeft de Amerikaanse literaire wereld met de uitvinding van de ster-auteur een onomkeerbare verandering ondergaan: waar er in 1880 nog een strikt onderscheid werd gemaakt tussen de beperkte productie en de grootschalige productie – een onderscheid dat Hemingway tot inzet maakte van zijn zelfrepresentatie – daar is die grens tussen beide in 1980 sterk geërodeerd: Norman Mailer is de laatste auteur die zich zichtbaar wist te maken door het vrijpostige spel met dit onderscheid. Met Mailer is volgens Glass een tijdperk afgesloten waarin 'hoge' en 'lage' cultuur tegenover elkaar staan. In de loop van de twintigste eeuw is het subveld van de beperkte productie – Glass bedient zich van Bourdieus terminologie – zijn machtspositie kwijtgeraakt. En dus vinden we het niet vreemd meer als een schrijver tijdens zijn leven zowel beroemd en rijk is als waardering geniet van gerenommeerde critici. In Glass' woorden: 'Literary celebrity as a historically specific articulation of the dialectical tension between modern

[134] Zie ook: Heinich 1996b en Heinich 2003, p. 33.
[135] Rainey 1998, p. 91.

consciousness and public subjectivity persists only as a residual model of authorship. It no longer commands the cultural authority it did in the modern era; and it never will again.'[136]
Bij Glass staan vijf individuele auteurs en hun zelfrepresentatie centraal, en daarmee bevindt zijn onderzoek zich midden in de blinde vlek van Bourdieu. Niet toevallig is zijn conclusie diametraal tegenovergesteld aan die van de Fransman (althans: aan de conclusies die deze in zijn analytische werk trekt).[137] De hoogtijdagen van de autonomie, en dus ook van de symbolische onderdrukking, zijn volgens Glass voorbij, en vooraanstaande auteurs hebben hier zelf aan meegewerkt door openlijk, provocatief én ironisch te reflecteren op het onderscheid tussen kunst en commercie en tussen de kunstenaar en de burger.

Het tweeledig probleem Gerard Reve

De tekst in het glas

'C'est ici que Gérard du Rêve vivait, travaillait 1923 –'. Deze tekst sneed Gerard Reve als jongeman in een ruit van zijn ouderlijk huis.[138] De daad is symptomatisch voor zijn schrijverschap. Reve wijdde zijn leven niet alleen aan schrijven, masturberen en drinken, om met zijn biograaf te spreken, maar ook aan het vormgeven van zijn publieke persoonlijkheid. Met de woorden in het glas nam Reve een voorschot op een eerbetoon: het is een surrogaatversie van de gevelsteen die de gewijde grond markeert waar schrijvers, schilders en staatsmannen hun eerste jaren doorbrachten. De tekst projecteert zichzelf in de toekomst, hij preludeert op een moment dat culturele pelgrims een bezoek aan het huis aan de Jozef Israëlskade zullen brengen. Het Frans geeft de tekst een zweem van importantie, in de vervorming van Reves achternaam tot 'Droom' is de romantische pose te zien die Reve vanaf de jaren zestig zal aannemen.[139] En behalve de temporele distantie bevat de tekst een personale afstand: de auteur van de tekst objectiveert zichzelf door te kiezen voor de derde persoon enkelvoud. Die zelfobjectivering – er staat niet: 'C'est ici que *moi*, Gérard du Rêve, je vivais, travaillais' –, het Frans, de naamsverbastering en het feit dat het eerbetoon van eigen makelij is, geven de tekst een onmiskenbaar ironische lading.
Tegelijk transformeerde de ruit tot potentiële fetisj op het moment dat Reve de glassnijder van het raam haalde. Vanaf dat moment was het raam niet zomaar meer een raam, maar een plaats waar een schrijver twee karakteristieke sporen van zijn identiteit achterliet: zijn handschrift en zijn naam. In 1967 werd het raam 'ontdekt' door journalist Henk Terlingen, die Reves vader interviewde voor *Revu*. Het glas werd met ontzag behandeld: de fotograaf en interviewer hielden er een zwart kussen achter, zodat de tekst mooi uit zou komen op de foto die bij het interview werd afgedrukt. Ook vader Van het Reve en diens vrouw beseften de waarde van het object: 'We zijn toch altijd zó voorzichtig dat er niks aan dat raam komt', vertrouwde de laatste de interviewer toe.[140]
Als Terlingen in zijn interview het ouderlijk huis van Reve beschrijft, doet hij dat met de grootste eerbied: 'Het huis staat aan de Jozef-Israëlskade, op de hoek van de Diamantstraat, vlak bij de Amstel. Laat ik *Het Huis* schrijven, want dit is de ouderlijke woning waarin en waarover

[136] Glass 2004, p. 200. Zie in dit verband ook *Star Authors* (2000), waarin Joe Moran tot een soortgelijke conclusie komt. Hij stelt dat economisch kapitaal en cultureel kapitaal in het Amerikaanse literaire veld aan het einde van de twintigste eeuw meer en meer uitwisselbaar zijn geworden (Moran 2000, i.h.b. p. 42). In *Bring On the Books for Everybody* (2010) komt Jim Collins tot een vergelijkbare conclusie voor het Amerikaanse literaire veld van de eenentwintigste eeuw. (Collins 2010, i.h.b. p. 33.)
[137] Een belangrijk verschil tussen beiden is uiteraard dat Glass zich uitsluitend op de Amerikaanse, en Bourdieu zich op de Franse literaire wereld richt.
[138] Zie de foto in Terlingen 1967 en in Maas 2009, p. 119.
[139] In de jaren zeventig zou Reve publiekelijk koketteren met deze Franse connotatie van zijn naam.
[140] Terlingen 1967. De vrouw van G.J.M. van het Reve was niet Reves moeder. Zij overleed in 1959. G.J.M. van het Reve hertrouwde in 1965 met Jo de Jong.

Gerard Kornelis van het Reve zijn boek *De Avonden* geschreven heeft. Door deze roman hebben de bewoners van Het Huis en niet het minst Gerard Kornelis zelf grote bekendheid gekregen.'[141] Niet alleen de ruit, maar de gehele woning heeft dus voor en volgens Terlingen iets magisch.

De ontdekking van de tekst in het raam doet de interviewer aan het einde van het gesprek, als hij vraagt of hij door de ramen van de achterkamer een blik in de tuinen van de benedenburen mag werpen, 'waarvan Gerard geschreven heeft dat er op een trieste zondagmorgen een witharige man houtjes zat te hakken.' Hiermee verwijst Terlingen naar een passage in het eerste hoofdstuk van *De avonden*.[142] De journalist is gefascineerd door de overeenkomsten van de wereld binnen het boek en de werkelijke wereld, met andere woorden: door de autobiografische aspecten van Reves proza. Het huis aan de Jozef Israëlskade ís het huis van Frits van Egters, en verdient dus een minutieuze beschrijving (in zinnen als: 'Hoewel de woning nu heel modern is ingericht en in lichte kleuren geschilderd, valt het mij niet moeilijk me voor te stellen dat onder deze lichte verf een donkerder laag moet zitten die meer in overeenstemming zal zijn met de somberheid van *De Avonden*.') Aan het einde is het alsof Terlingen stilletjes hoopt dat er ook deze keer in de tuin een grijsaard met een bijl in de weer is. Al was het maar voor de sfeer.

De ontdekking van de tekst in het raam had nog meer verrukte kreten aan Terlingen kunnen ontlokken, want ook die tekst heeft een pendant in het oeuvre van Reve. In *Werther Nieland* probeert protagonist Elmer als hij zich verveelt – en dat gebeurt nogal eens – zijn naam met een glassnijder in een ruitje van zijn huis te krassen. Meestal mislukt dat echter, zoals bijna alles mislukt wat Elmer onderneemt.[143]

Het interview van Terlingen bevat de drie aspecten van Reves schrijverschap waar ik het in dit boek over wil hebben: de ironie, de hechte relatie tussen leven en werk en, vooral, het nadrukkelijk en reflectief vormgeven van zijn identiteit als schrijver. Reve was niet alleen schrijver, hij was ook iemand die voortdurend druk doende was een schrijver te spelen, iemand die welbewust allerlei vooronderstellingen en cliché's die het schrijverschap aankleven in het centrum van zijn zelfrepresentatie plaatste. Soms beantwoordde hij aan die cliché's, maar veel vaker vergrootte hij ze uit of keerde hij ze om.

Bij de dood van een (')volksschrijver(')

Nadat Reve op zaterdagavond 8 april 2006 overleed, werd nog eens zichtbaar hoeveel impact zijn schrijverschap heeft gehad. De dood van de schrijver was wekenlang nationaal nieuws. Alle landelijke dagbladen, van *NRC Handelsblad* tot *De Telegraaf*, brachten de maandag erop grote voorpagina-artikelen, en ook op tv domineerde het gesprek over Reve. Op zondag 9 april opende het *NOS-journaal* al zijn uitzendingen met het nieuws van het verscheiden, op diezelfde dag stonden *Buitenhof*, *NPS Arena*, *Netwerk* en ook het *Jeugdjournaal* er uitgebreid bij stil. *Woestijnruiters* (de voorloper van *Pauw & Witteman*) wijdde – we schrijven nog steeds 9 april – een speciale uitzending van anderhalf uur aan de schrijver. Tegen middernacht werd een interview uit 1991 van Antoine Bodar met Reve herhaald.

In de week die volgde zond de publieke omroep de huldigingsavond in de Allerheiligste Hartkerk (1969) opnieuw uit, waren er reportages te zien in actualiteitenrubriek *Twee vandaag*, in het *NOS-journaal* en *NOVA/Den Haag vandaag*. Ook non-nieuws was die week nieuws. Zo bracht *NOVA* een uitgebreid interview met de uitvaartverzorger van het Belgische gat Machelen, waar Reve zou worden begraven, en liet *Twee vandaag* een beambte van het Weerter

---

[141] Terlingen 1967 (curs. van mij, EP).
[142] *VW I*, p. 69. Het was overigens een zondagmiddag, niet een zondagochtend.
[143] 'Als ik niets te doen had hield ik me op de zolder bezig met het vergruizelen van de zachte muurpleistering, die ik met een bijl stukhakte. Steeds werd ik dan bedroefd en probeerde ik, als ik mijn glassnijder bij me had, mijn naam in een ruitje te krassen, maar dit mislukte meestal; ik begaf me dan weer naar buiten.' (*VW I*, p. 349).

gemeentearchief aan het woord, die de kijkers toevertrouwde dat Reve écht met een kroontjespen schreef. Ook de lichtverteerbare programma's van de publieke omroep lieten zich niet onbetuigd. In *De wereld draait door* mocht cabaretier en Reve-collectioneur Diederik van Vleuten komen vertellen over de begrafenis. Het satirische *Koefnoen* bracht een fictieve aflevering van *De wereld draait door*, waarin 'Antoine Bodar' over zijn briefwisselingen met Reve praatte en een geanimeerde Gerard Reve in een kroeg een glas wijn dronk en in woede ontstak toen het 'bessen-appel' bleek te zijn.
Wie uit de stortvloed aan reacties op Reves overlijden een communis opinio probeert te destilleren, komt tot iets als dit:

> *Reve behoorde met Mulisch en Hermans tot de Grote Drie en was daarmee een van de belangrijkste Nederlandse schrijvers na de Tweede Wereldoorlog. Hij was een ongeëvenaard stilist, die zijn prozadebuut echter nooit heeft kunnen overtreffen. Naast* De avonden *behoren* Op weg naar het einde *en* Nader tot U *tot de hoogtepunten uit zijn werk. In het publieke leven was Reve een komediant en een berucht provocateur, die zichzelf en zijn werk als geen ander onder de aandacht wist te brengen. Omdat ernst en ironie bij hem in elkaar overliepen, was en is het vaak niet duidelijk wat Reve nu echt meende en wat niet. Met zijn particuliere beleving van het christelijk geloof en zijn opmerkingen over andere rassen stootte hij velen tegen het zere been.*[144]

Reve werd dus herinnerd als een typisch 'moderne' schrijver in de betekenis die Nathalie Heinich eraan gaf: hij was niet alleen de leverancier van een oeuvre, maar ook en vooral een figuur die door zijn afwijking van de norm, door zijn abnormaliteit, in het centrum van de publieke aandacht stond. Zijn optreden in de publieke ruimte werd weliswaar gelegitimeerd door zijn oeuvre, maar was ook een inherent onderdeel van zijn schrijverschap.
Dat het schrijverschap van Reve ook anno 2006 nog in een zekere mate controversieel werd gevonden, illustreren de uitzendingen van het *NOS-journaal* op zondag 9 april. Om twaalf uur meldde de nieuwslezer dat Gerard Reve '*voor sommigen* een van de belangrijkste en spraakmakendste schrijvers van de twintigste eeuw' was. In het bulletin van acht uur werd Reve gekarakteriseerd als 'voor de één een godslasteraar en racist, voor de ander een groot schrijver,' en in het late journaal heette het dat de schrijver 'gelauwerd en verguisd' was, en waren er 'uiteenlopende reacties' op diens overlijden.[145]
Interessant is het dat Reve massaal werd gekarakteriseerd met een epitheton dat uit zijn eigen koker kwam. In alle hierboven genoemde televisieprogramma's werd Reve als 'volksschrijver' herinnerd. Voor de kranten geldt hetzelfde. Lang niet iedereen maakte duidelijk dat Reve zichzelf met die titel had getooid. Het NOS-journaal, bijvoorbeeld, meldde in zijn leader droogjes dat 'volksschrijver Reve' in België was overleden; actualiteitenprogramma's *NOVA*, *Netwerk* en *Buitenhof* deden hetzelfde. De schrijvende pers was over het algemeen iets gedistantieerder. De term 'volksschrijver' werd in kranten vaak door aanhalingstekens ingekapseld, maar het bleef in het midden of die titel de lading van Reves schrijverschap dekte. *Het Parool* dacht van wel: 'De Maatschappij der Nederlandse Letteren bedacht hem in 2002 met een zesde plaats in de top tien van belangrijkste Nederlandse schrijvers. Multatuli stond onaantastbaar op nummer een. Maar voor velen is de zaterdagavond overleden Gerard Reve de – zelfbenoemde, maar ook onbetwiste – volksschrijver.'[146] En ook *Elsevier* wees op de grote populariteit van Reve, die zichzelf als 'anti-intellectualist' profileerde, zich 'verre van literaire

---

[144] Gebaseerd op: Anoniem 2006a, Anoniem 2006b, Anoniem 2006c, Anoniem 2006d, Anoniem 2006e, Anoniem 2006f, Anoniem 2006g, Anoniem 2006h, Anoniem 2006i, Beerekamp 2006, Schenke 2006, Steenhuis 2006, AV *Buitenhof* (NPS, VARA, VPRO) 9-4-2006, AV *Jeugdjournaal* (NOS) 9-4-2006, AV *Journaal* (NOS) 9-4-2006, 10-4-2006 en 15-4-2006, AV *Netwerk* (KRO) 9-4-2006, AV *NPS Arena* (NPS) 9-4-2006, AV *Woestijnruiters* (VARA) 9-4-2006, AV *Nova/Den Haag Vandaag* (NOS, NPS, VARA) 10-4-2006 en 13-4-2006, AV *Twee vandaag* (AVRO, TROS) 10-4-2006 en 14-4-2006, AV *Koefnoen* (AVRO) 15-4-2006, AV *Nova* (NOS, NPS, VARA) 15-4-2006, AV *De wereld draait door* (VARA) 17-4-2006.
[145] Beerekamp 2006 en AV *Journaal* (NOS) 9-4-2006.
[146] Anoniem 2006i.

inner circles' hield en 'in zekere zin een intens burgerlijk mens' was.[147] Jeroen Vullings (*Vrij Nederland*) en Kees 't Hart (*De groene Amsterdammer*) wezen echter op de ironische lading van het epitheton. Volgens de eerste was Reve vooral de 'literaire held van enkele generaties gestudeerde lezers', en 't Hart meende dat Reve met zijn titel 'de steeds maar toenemende belangstelling in de media voor het schrijverschap treffend parodieerde. Als er iemand geen volksschrijver was, dan hij wel.'[148]

Al deze opmerkingen bleven verspreid over de verschillende artikelen, een echte discussie over de vraag of de term adequaat is of niet bleef uit. Het gaat mij echter om de verwarring, en de min of meer performatieve werking die er uitgaat van het aanhalen van de term. Toen Reve zichzelf in 1973 op de achterflap van *Lieve jongens* ironisch tot 'koninklijke volksschrijver' uitriep, deed hij een slimme symbolische investering, die zich ook na zijn dood uitbetaalde.[149] Vijfentwintig jaar later, toen zijn lichaam nog nauwelijks koud was, pakte de pers het epitheton massaal op en diegenen die dat zonder verklarend commentaar deden, droegen er aan bij dat Reve volksschrijver wérd.[150]

De verwarring over de term 'volksschrijver' komt natuurlijk voort uit het feit dat het bij Reve zelden duidelijk was wat hij meende en wat niet. Met zijn lezerspubliek had Reve een ambivalente relatie: hij verachtte intellectuelen en beweerde dat zijn werk vooral door huisvrouwen werd gelezen, maar tegelijk noemde hij zich 'romantisch' en 'decadent' en ging zijn flirt met de massa altijd met een superieure spot gepaard. Maar natuurlijk herbergt de term zélf ook een contradictie. Sinds dat wat Heinich het 'romantisch model' noemt zijn intrede deed (in Nederlands grofweg sinds de Tachtigers) staan de kunstenaar en het volk, de schrijver en de burger, tegenover elkaar. Daar waar de burger het gemiddelde, de norm belichaamt, ontleent de schrijver zijn bestaansrecht aan de mate waarin hij afwijkt van die norm. In Bourdieus constellatie van het culturele veld, maar óók in Heinichs regime van singulariteit, vertegenwoordigen de archetypische kunstenaar en de archetypische burger de twee polen waartussen zich de strijd om economisch en symbolisch kapitaal voltrekt. Wanneer je jezelf siert met een term die beide polen samensmeedt, verenig je twee posities die – als we Bourdieus theorie over het geloof volgen – in principe onverenigbaar zijn. De term is, kortom, beladen.

Twee problemen

De drie zaken die in mijn onderzoek centraal staan – de ironie, de verbinding tussen werk en leven en vooral de ostentatieve *self-fashioning* – maken Reve tot een atypische schrijver, een schrijver wiens werk en publieke manifestatie zich maar moeilijk laten ontleden door het gereedschap dat we gewoonlijk voor handen hebben. Reve is een probleem, en hij is dat zowel voor de traditionele hermeneutiek (lange tijd de *core business* van de neerlandistiek) als voor de benadering waar in dit boek het accent op ligt: de cultuursociologie in het voetspoor van Bourdieu. Het is dit tweeledige probleem dat mij fascineert. Bovendien ben ik van mening dat het hermeneutische probleem, waarvan ik hieronder de contouren zal schetsen, uiteindelijk veel met het cultuursociologische probleem te maken heeft.

Reves oeuvre staat op gespannen voet met de moderne tekstanalyse, waarvan de wortels in het New Criticism liggen. De New Critics wilden van tekstinterpretatie een wetenschap maken, en

---

147 Van den Bergh 2007 [2006], p. 173.

148 Respectievelijk: Vullings 2006, 't Hart 2006.

149 Op de achterflap van *Lieve jongens* noemde Reve zichzelf voor het eerst in het openbaar 'koninklijke volksschrijver'. De eerste vermelding van die term in privé-correspondentie is volgens Nop Maas waarschijnlijk 31 mei 1972 (Maas 2010, p. 647).

150 Ook Nop Maas constateert dat het epitheton 'tot vervelens toe' werd en wordt gebruikt voor Reve, 'zodat iedere ironie ervan afgesleten is.' (Maas 2010 p. 665). Daags na het overlijden van Harry Mulisch, op 30 oktober 2010, haalde het NOS-journaal het epitheton opnieuw van stal. In ieder journaal van 31 oktober werd gemeld: 'Mulisch was geen volksschrijver, zoals Reve.' AV *Journaal* (NOS) 31-10-2010 [extra journaal, 16 uur, 18 uur, 20 uur, laat journaal].

zochten naar manieren om eenduidige en controleerbare uitspraken te kunnen doen over literatuur. Daartoe behandelden zij een boek, verhaal of gedicht als een autonoom object. Dat betekende niet dat het object van analyse geen banden met de werkelijkheid zou kunnen of mogen hebben, maar wel dat omgevingsfactoren buiten de analyse gehouden moesten worden. Met de term *intentional fallacy*, in de jaren veertig gemunt door Wimsatt en Beardsley, werd het intentionalisme tot een inferieure vorm van tekstanalyse verklaard.[151] Het was volgens deze wetenschappers een misvatting om te denken dat de betekenis van een werk afhankelijk is van de bedoelingen van de auteur. Naar die bedoelingen – weergegeven in essays, brieven, manifesten of interviews – moest dus ook niet worden gezocht.

In Nederland vonden de stelregels van het New Criticism in de jaren zestig van de vorige eeuw ingang via het tijdschrift *Merlyn*, dat werd geredigeerd door Fens, Jessurun d'Oliveira en Oversteegen. Deze trojka brak een lans voor de structuralistische – of ergocentrische – interpretatiepraktijk. *Close reading* werd het devies: een minutieuze en zo objectief mogelijke tekstanalyse die *de* interpretatie van een tekst ten doel had en zich daarbij niet liet leiden door poëticale uitspraken van de auteur of diens biografische omstandigheden.

Het New Criticism maakte furore tijdens de hoogtijdagen van het *high modernism*, grofweg van de jaren twintig tot en met de jaren vijftig van de twintigste eeuw. De oorsprong van deze klinische analysepraktijk ligt echter rond 1850, in de tijd dat Flaubert brak met de conventie van wat we nu een typische negentiende-eeuwse verteltechniek noemen: een zichtbare, auctoriale verteller die zich voortdurend bevoogdend tot zijn lezers richt. Flaubert vond dat de auteur zich niet via een verteller in de tekst moet manifesteren, maar zich als een onzichtbare en almachtige God op de achtergrond moet houden. Anders gezegd: hij prefereerde *showing* boven *telling*.[152] Deze school van romanschrijven, en het New Criticism dat daar de beschouwelijke pendant van zou worden, hebben geleid tot wat Paul John Eakin in zijn *Fictions in Autobiography* de 'dood van het subject' noemt: 'The teachings of Structuralism have made the death of the subject as commonplace a concept in contemporary criticism as its predecessors, the death of God and the death of the novel.'[153]

Dit systeem heeft ook gevolgen gehad voor de manier waarop literatuur in academische kringen werd (en wordt) gelezen en beoordeeld. Zo is het nog steeds een ongeschreven regel dat de verteller in een roman (of het lyrisch subject in een gedicht) niet gelijk gesteld mag worden aan de auteur.[154] Proza waarin de figuur van de auteur expliciet centraal staat, lijkt de strijd om academische canonisering ook nu nog met een achterstand te beginnen, omdat het de verdenking op zich laadt te voorzien in een vulgair soort behoefte om 'de mens achter het boek' te leren kennen. Deze aanname is, hoewel zij lang niet altijd wordt uitgesproken, wijdverbreid.[155]

In Nederland besteedde het tijdschrift *Bzzlletin* aan het begin van deze eeuw bijvoorbeeld een heel nummer aan de vraag of de toenemende aantal romans van autobiografische snit nadelige gevolgen had voor het peil van het proza in ons land. De bijdrage van Bart Vervaeck, tegenwoordig hoogleraar te Gent, was kenmerkend. Vervaeck liet weten dat hij autobiografieën nauwelijks anders leest dan een roman, wat wil zeggen dat hij iedere relatie tussen de protagonist en het 'werkelijke' leven van de auteur bewust veronachtzaamt. Maar dan moet zo'n autobiografie hem wel die kans geven. Werken die een te directe weergave bieden van het persoonlijk leven van de auteur, zoals Voskuils *Het Bureau* en het volgens Vervaeck 'gênant slecht geschreven en hysterisch boek' *I.M.* van Conny Palmen konden zijn goedkeuring niet

---

151 Wimsatt & Beardsley 1965 [1954].

152 Zie: Flaubert 1980, p. 204. Vgl. Booth 1983, p. 8, Barthes 1993a, p. 282, Glass 2004, p. 196.

153 Eakin 1985, p. 275. Vgl. ook: Hirsch 1992, p. 11-12.

154 Vgl. Franssen 2008, p. 70-75, Herman & Vervaeck 2009, p. 24.

155 Zie, bijvoorbeeld, Glass 2004, p. 167, 196-197.

wegdragen. Wie echt iets over de schrijver wil weten, kan volgens Vervaeck beter te raden gaan bij interviews.[156]
De structuralistische literatuurbeschouwing zorgde er dus voor dat de persoonlijkheid van de schrijver, de manier waarop hij zich binnen en buiten zijn werk presenteert, aan het zicht werd onttrokken. Sinds het begin van deze eeuw heeft deze benadering echter niet langer een monopoliepositie in de moderne Nederlandse letterkunde. Een greep uit de productie van de laatste jaren maakt dat duidelijk. Daniël Rovers onderzoekt in *De figuur in het tapijt* (2008) hoe zes Nederlandse auteurs binnen én buiten hun oeuvre figureren. In *De buik van de lezer* van Saskia Pieterse (2008) is er veel aandacht voor de positionering van Multatuli in diens *Ideën* en voor de verhouding tussen de schrijver en zijn publiek. Vaessens pleit in *De revanche van de roman* (2009) voor meer aandacht voor de schrijver als publieke figuur en voor het lezen van teksten als 'ideologisch geladen interventies van auteurs in de publieke sfeer'.[157] En het lopende onderzoek onder leiding van Ruiter en Smulders, naar het schrijverschap van Willem Frederik Hermans, richt zich op de rol van Hermans als personage in zijn werk, als auteur én als publiek maatschappelijk figuur.[158] De identiteit, het imago en het publieke optreden van de auteur staan dus opnieuw in de belangstelling van de neerlandistiek, en het literaire werk bevindt zich niet meer per definitie in het centrum van de aandacht.
Op hetzelfde moment dat de ergocentrische analyse van het literaire werk binnen de neerlandistiek aan haar opmars begon, zette een van Nederlands belangrijkste schrijvers zich aan het schrijven van expliciet egotistisch werk. Reves vroege werk, van *De avonden* (1947) tot *Tien vrolijke verhalen* (1961), leent zich nog voor een leeshouding die de rol van de auteur zich in zijn werk buiten beschouwing laat. Veel gebeurtenissen en personages uit dit vroege werk zijn weliswaar te herleiden tot het leven van de auteur, maar die verbanden tussen werk en leven vervagen door het expliciet fictieve kader waarin het geheel is gegoten. De protagonisten heten niet Gerard, maar Frits, Elmer of George, en ook de ruimtes zijn gecodeerd, hoewel die code zonder veel moeite is te kraken (zoals warenhuis 'Het Wespennest' (voor De Bijenkorf) en de 'Schilderskade' (voor Jozef Israëlskade) in *De avonden*).[159] De echte problemen voor de ergocentrische analyse beginnen in de jaren zestig, als Reve zichzelf tot het centrum van zijn literatuur maakt, en zich nadrukkelijk in de publieke ruimte gaat manifesteren. Leven en werk raken meer en meer verstrengeld, zozeer zelfs, dat het lang niet altijd meer duidelijk is of Reve in zijn werk refereert aan de werkelijkheid, of dat hij de werkelijkheid vormt naar zijn werk.
De generatie letterkundigen die opereerde in de hoogtijdagen van het structuralisme zag dat de praktijk van Reves oeuvre zich moeizaam verhield tot de methode om dat oeuvre te analyseren. Dat deze methode, alle objectiviteitsclaims ten spijt, in laatste instantie een kwaliteitsoordeel herbergt, wordt duidelijk uit de manier waarop Johan Snapper zich met het oeuvre van Reve heeft bezig gehouden.
In zijn inaugurele rede aan de universiteit van Berkeley (1971) constateerde Snapper dat de aandacht in de receptie van Reve veel meer uitging naar 'Van het Reve-de-heterodoxe-man' dan naar 'Van het Reve-de-schrijver'. 'Bovendien', zo stelde hij, 'ontbreekt er een uitgebreide serieuze uiteenzetting over deze problematische auteur'.[160] Reve is volgens Snapper onder meer zo problematisch omdat de rol van verteller en auteur zich in diens oeuvre vermengen: 'De functie van de schrijver zelf in zijn werken verhoogt de frustratie van de lezer. Van het Reve neemt vaak zelf de rol van verteller op zich, geïdentificeerd door naam, beroep, woonplaats en

---

[156] Vervaeck 2000, citaat op p. 3.
[157] Vaessens 2009, citaat op p. 224.
[158] Zie voor een indruk van het onderzoeksplan: Ruiter & Smulders 2009.
[159] Het personage 'Simon' in *De ondergang van de familie Boslowits* is een grensgeval. De hoofdpersoon uit het verhaal heet 'Simon' (of 'Simontje'). Het verhaal werd aanvankelijk gepubliceerd in *Criterium* (jaargang 1945-1946) onder de naam 'Simon van het Reve', maar verscheen in boekvorm in 1950 met de auteursnaam 'Gerard Kornelis van het Reve' op het omslag.
[160] Snapper 1981 [1971], p. 297.

ervaringen die terug te vinden zijn in zijn biografie, wat het gerechtvaardigde oordeel ontlokt dat het de auteur aan een zekere artistieke afstand ontbreekt (wat dikwijls een belangrijke tekortkoming van tweederangs schrijvers is).'[161]

Bijna twintig jaar later verscheen van Snapper *De spiegel der verlossing in het werk van Gerard Reve* (1990), tot op dit moment het enige werk dat zich ten doel stelt om een objectieve en synthetiserende visie te bieden op het gehele werk van de auteur.[162] In de inleiding van zijn studie presenteert Snapper zich als wetenschapper die vanaf een veilige afstand en 'zo objectief mogelijk' het oeuvre van Reve te lijf gaat. Hij laat weten dat zijn boek deels is ontstaan vanuit zijn verbazing over het feit dat 'de populariteit van Reves werk recht evenredig scheen te zijn met zijn persoonlijke capriolen: elke beweging en uitspraak werd door de pers opgetekend, zodat hij tot een nationale cultfiguur werd.' 'Vanuit mijn uitkijkpost aan de andere kant van de Atlantische Oceaan,' schrijft Snapper, 'konden de persoonlijke publiciteitsstunts van Reve mij nauwelijks boeien, maar ik zag wel een overeenkomst tussen het gedrag en de uitspraken van de schrijver en die van zijn personages.'[163] Snapper gaat in zijn studie echter niet in op de aard van die overeenkomsten, want dat valt buiten het bestek van zijn methode. Zowel in *De spiegel* als in zijn inaugurele rede vestigt Snapper dus de aandacht op de interferentie van Reves werk en leven, maar de ergocentrische methode die hij volgt werpt een dubbele blokkade op: het maakt dat onderdeel tot een probleem (het zou 'de' lezer frustreren, het zou Reve mogelijk diskwalificeren als romanschrijver), én belet hem dat probleem aan nadere inspectie te onderwerpen (want de analyse richt zich louter op het werk).

Het schrijverschap van Reve vormde dus een probleem voor de literatuurwetenschapper die zich liet leiden door de regels van het New Criticism. Maar het hermeneutisch probleem heeft bij Reve nog een andere dimensie. Want wie poëticaal-autonomistische idealen van de structuuranalyse naast zich neerlegt, en zijn aandacht verbreedt tot de rol van de auteur binnen en buiten zijn werk (dus niet alleen het oeuvre, maar ook interviews, essays, manifesten, correspondentie, radio- en tv-optredens van de schrijver), stuit al snel op het spook van de ironie dat Reve vergezelt. De ironie is zo sterk met Reves oeuvre én publieke optreden verbonden, dat nog steeds bijna iedere letterkundige die een uitspraak van Reve citeert zijn publiek waarschuwt voor een mogelijke dubbele bodem. Zo wordt de ironie een soort *self fulfilling prophecy*: ook de strekking van Reves mededelingen die op zichzelf niet aan het signalement van ironie voldoen wordt al snel onzeker.[164] Snapper noemde dit in 1971 een van de problemen die de lectuur van Reve bemoeilijkt. Volgens hem 'wordt de lezer op een dwaalspoor gebracht door de steeds opkomende vraag of en waneer Van het Reve serieus is dan wel de spot drijft'.[165] Maar ook in onze dagen zorgt die ironie nog voor moeilijkheden. Zo merkt Nop Maas in de inleiding van zijn biografie op dat hij zich op drijfzand begeeft door over Reve te schrijven, en stellen Luc Herman en Bart Vervaeck in hun handboek verhaalanalyse met betrekking tot Reve: 'door de alomtegenwoordige ironie weet je als lezer [...] nooit in hoeverre de uitspraken over arbeiders, vrouwen en allochtonen letterlijk genomen mogen worden.'[166]

---

[161] Snapper 1981 [1971], p. 298.
[162] Snapper 1990. In deze studie wordt uiteraard het werk dat na 1990 verscheen niet geanalyseerd. In 1973 publiceerde Hedwig Speliers *Gerard Kornelis van het Reve & de groene anjelier* (Speliers 1973), waarin hij Reves werk behandelt vanaf diens prozadebuut tot en met *De taal der liefde*. Speliers analyses zijn echter sterk subjectief gekleurd en geven blijk van een mateloze verering voor Reve, zodat nauwelijks van een serieuze uiteenzetting gesproken kan worden.
[163] Snapper 1990, p. 9-10.
[164] Een recent voorbeeld is te vinden in Ruiter & Smulders 2010. De auteurs citeren een fragment uit een vroege bijdrage van Reve aan *De groene Amsterdammer* ('De overschatting'). In dit fragment is op zichzelf geen ironische toets te herkennen, maar Ruiter en Smulders stellen dat 'van deze uitspraken vanwege de ironie wat afgetrokken [moet] worden' (p. 82).
[165] Snapper 1981 [1971], p. 298.
[166] Herman & Vervaeck 2009 p. 82. Zie ook: Maas 2009 p. 13. Letterlijk schrijft Maas: 'Wie zich met Gerard Reve bezighoudt, bevindt zich met zekere regelmaat op drijfzand.'

Kortom: de letterkundige die 'intentionalisme' geen vies woord vindt, ziet zich bij Reve voor de niet eenvoudige opgave gesteld een intentie te ontwaren in de kluwen van schijnbaar tegenstrijdige uitlatingen en positioneringen. Dit aspect van het hermeneutische probleem bevindt zich dus aan de andere kant van het spectrum; aan de kant van het intentionalisme, en dit probleem heeft veel invloed gehad op de waardering van Reves werk, zoals ik in deel II van dit boek zal laten zien. Terwijl Reve het de *close reader* lastig maakte door zichzelf in zijn werk op te voeren, maakte hij het de intentionalist moeilijk door de vraag op te werpen met wélke Reve men binnen en buiten het werk te maken had: met de échte auteur, of met een simulacrum, een ingenieus geconstrueerd imago?
De strijd tussen intentionalisme en het *New Criticism* is inmiddels, ook internationaal gezien, een achterhoedegevecht geworden – en misschien is zelfs dat te sterk uitgedrukt: er wordt al een tijdlang vooral het compromis gezocht.[167] Toch was die strijd nog niet zo lang geleden zeer reëel, en ik denk dat de problemen die Reve opwierp voor beide kampen, zowel voor de overtuigde structuuranalist als voor de overtuigde intentionalist dus, ervoor gezorgd hebben dat aan diens latere werk (vanaf *De taal der liefde* (1972)) tot nu toe vrij summier aandacht is besteed. Dat werk draait net als zijn boeken uit de jaren zestig volledig om de auteur, maar die auteur laat zich steeds minder goed percipiëren als een stabiele, oprechte persoonlijkheid. Ik zal me in het tweede en derde deel van dit boek met name buigen over de vraag hoe de problemen die Reve creëerde voor zowel de dogmatische intentionalist als de dogmatische anti-intentionalist – het uitvlakken van de notie van een stabiele, oprechte persoonlijkheid en het vermengen van de werelden van fictie en realiteit – verbonden kunnen worden met het cultuursociologische probleem. Ik wil het hermeneutische probleem dus niet oplossen, ook wil ik geen positie innemen in een ideologisch debat dat zo goed als dood is, maar ik ben gefascineerd door het probleem als historische realiteit, als onderdeel van de verhouding tussen Reve en zijn publiek (de critici, collega's, journalisten, maar ook het zogenoemde 'grote' publiek).
Over het tweede, en voor mij belangrijkste deel van het probleem, het sociologische deel, kan ik na alles wat ik er hierboven al over heb gezegd vrij kort zijn. Reves schrijverschap verhoudt zich paradoxaal tot Bourdieus belangrijkste premissen voor actoren in (het subveld van de beperkte productie binnen) het culturele veld: een ostentatieve belangeloosheid – dat wil zeggen het tonen van onverschilligheid voor zowel economisch als symbolisch kapitaal – oprechtheid als voorwaarde voor symbolische effectiviteit, en de onwankelbare trouw aan de illusio, het specifieke geloof van het culturele veld. Dit zijn alle 'niet ter discussie staande discussievoorwaarden': de ongeschreven regels van het culturele spel.[168] Reve zondigde tegen deze regels, door bijvoorbeeld tot vervelens toe te verklaren dat hij geld wilde verdienen met zijn boeken en door openlijk te hengelen naar blijken van erkenning. Maar hij was een zelfbewuste zondaar, die het vaak meer om de overtreding leek te gaan dan om het idee dat achter die overtreding schuilging. De 'regels van de kunst' waren voor Reve uiterst reëel (hij heeft overigens voor zover bekend geen letter van Bourdieu gelezen), maar geen tijdloze, universele realiteit. Ze vormden een fundament voor zijn particuliere distinctie, en gaven daarmee op een omgekeerde manier richting aan zijn schrijverschap. Dit is zeker het geval voor de romantische dichotomieën kunstenaar-burger en kunst-geld, dichotomieën die het vertrekpunt zijn van zowel Bourdieus als Heinichs cultuursociologie.
Reves schrijverschap vormt een probleem voor Bourdieu en diens navolgers, omdat hij zich midden in de blinde vlek van Bourdieu begeeft. Het adagium 'ik zie ik zie wat jij niet ziet', dat het werk van misschien wel iedere wetenschapper, van waarschijnlijk de meeste sociologen, en zeker dat van Bourdieu kenmerkt, wordt deels ondergraven door Reves manifestatie binnen en buiten zijn werk. De spil waar Bourdieus cultuursociologie om draait is de claim dat er

[167] Zie in dit verband: Levinson 1992, Nathan 1992, Kindt & Müller 2006.
[168] Bourdieu 1994, p. 206.

processen en machtsstructuren in het culturele veld blootgelegd worden die de actoren zelf ontgaan, of die zij verhullen.[169] Volgens Bourdieu is het voor actoren in de culturele wereld onmogelijk om openlijk te reflecteren op de eigen strategieën om diverse kapitaalvormen te verwerven. Die reflectie zou immers de cirkel van het geloof doorbreken, maar óók het academische aura van de cultuursociologie aantasten. Vertaald naar Rorty's terminologie: een ironicus als Bourdieu komt in de problemen zodra hij zich niet over metafysici, maar over mede-ironici buigt.

De uiterste consequentie van Bourdieus theoretisch model is dat er één iemand is die nooit moet proberen om een positie in het culturele veld te verwerven, en dat is Bourdieu zelf. Een klein gedachte-experiment kan dit duidelijk maken. Stel, Bourdieu had het op zekere dag het plan opgevat een roman te schrijven en hij had dat voornemen uitgevoerd. Volgens zijn eigen theorie was hij dan in een benarde positie beland. Ofwel zijn project zou op een regelrechte mislukking zijn uitgelopen omdat hij als socioloog 'de waarheid' over kunst heeft prijsgegeven en hij dus als een ketter geweerd werd uit het veld, ofwel zijn roman zou, in symbolisch opzicht, een succes zijn geworden. In dat laatste geval zou Bourdieu zijn getransformeerd tot kunstenaar, maar daarmee zouden boeken als *De regels* en *Distinction*, waarin hij de mechanieken van de kunstwereld heeft blootgelegd, tot kunstwerk uitgeroepen worden en hun academische waarde verliezen. Immers: 'Kunst kan de waarheid over kunst niet prijsgeven zonder die aan het gezicht te onttrekken door van de ontmaskering zelf een kunstwerk te maken.'[170]

Reve heeft de Bourdieuaanse waarheid over kunst keer op keer aan het licht gebracht. Hij maakte haar daarmee tot onderdeel van zijn schrijverschap, en, als je dat schrijverschap ruim opvat, tot 'kunstwerk', maar onttrok haar allerminst aan het zicht. Het is veelzeggend dat Reve veel gemeen heeft met de auteurs die Loren Glass opvoert om zijn verhaal over de eroderende grens tussen de twee subvelden van het culturele veld kracht bij te zetten. Mark Twain stond bekend als 'people's author' en zei herhaaldelijk voor de massa's te schrijven, hoewel dédain voor diezelfde massa hem niet vreemd was. Bij zowel Twain, Ernest Hemingway, als Norman Mailer was hun publieke persoonlijkheid minstens zo belangrijk voor hun schrijverschap als hun werk. Hemingway construeerde zijn carrière rond de dialektiek tussen modernisme en massacultuur, en liet zijn werk en leven met elkaar versmelten. Mailer, met wie Reve naar eigen zeggen verward werd op de schrijversconferentie van 1962 in Edinburgh,[171] modelleerde zijn publieke persoonlijkheid naar het voorbeeld van Hemingway. Ook bij hem waren leven en werk nauw met elkaar verbonden. Hij was zich zo sterk bewust van zijn rol in de publieke ruimte, dat hij volgens Glass een dubbel bewustzijn ontwikkelde: hij bekeek zichzelf voortdurend van binnenuit (als private persoon) en van buitenaf (als publieke persoon).[172]

De ironie waarvan Reves schrijverschap doordrenkt is, speelt niet alleen een rol op het hermeneutische, maar ook op het sociologische vlak. De ironie maakt zijn publieke manifestatie effectief; zonder de ironische spanning die steeds voelbaar is, en die ligt besloten in het epitheton 'volksschrijver', zouden vele van zijn handelingen geen meer of minder geslaagde provocatie inhouden, maar gewoonweg worden gezien als platte, direct op faam en geld beluste strategieën. Dan hadden de talloze interviews en voorpublicaties in glossy's, boulevard- en damesbladen, de televisieoptredens, de merchandising rond *Bezorgde ouders* (aanstekers met de tekst 'Een boek voor jongeren, maar ook voor hun ouders...'), de wandtegeltjes met gedichten en de overstap in de jaren zeventig naar uitgeverij Elsevier de schrijver zonder meer in het veld van de grootschalige productie geplaatst. En dan had ik er waarschijnlijk nu niet over

---

169 Vgl. Danko 2008, p. 252.
170 Bourdieu 1994, p. 209.
171 *VW II*, p. 44-45, 53-54.
172 Glass 2004.

geschreven. Het is die dubbelheid die Reves zichtbaarheid vergrootte, maar die het ook moeilijk maakt de schrijver ergens vast te pinnen in de tweedimensionale ruimte van het culturele veld.

Werkwijze en corpus

Reve is, om met Hedwig Speliers te spreken, een interdisciplinair geval.[173] Ik denk dat zowel de *close reading* (de vrucht van het New Criticism), het intentionalisme als de cultuursociologie van pas kunnen komen bij het bestuderen van zijn schrijverschap, maar alleen we ons niet tooien met de inmiddels al wat rafelige ideologische veren van die benaderingen. Het heeft zin om Reves oeuvre onder het vergrootglas te leggen, maar alleen als we de premisse laten varen dat een boek een gesloten universum moet zijn waarin de stem van de auteur niet doorklinkt. Het heeft zin om op zoek te gaan naar de rol van de auteur in zijn werk, maar alleen als we niet verlangen dat die auteur 'oprecht' is. Het heeft zin om te kijken naar Reves positionering in het literaire veld, maar alleen als we oog hebben voor de manieren waarop de auteur publiekelijk op die positionering reflecteerde. Toch blijven die ideologieën in dit onderzoek wel in beeld, omdat Reves schrijverschap zich er bij uitstek voor leent om de ideologieën niet als uitgangspunt te hanteren, maar tot object van analyse te maken.
Samenvattend denk ik te mogen stellen dat de ideologische lading van zowel de op Bourdieu geënte cultuursociologie als de op het New Criticism gestoelde leeswijze ertoe hebben geleid dat de auteur als onderzoeksobject een tijd lang is gemarginaliseerd – in het New Criticism als reactie op het biografisme en intentionalisme, in de cultuursociologie als reactie op de charismatische ideologie van de auteur als 'ongeschapen schepper'. Ik wil terug naar die auteur, maar niet terug in de tijd. Beide tradities hebben het onderzoek naar literatuur en cultuur vele stappen verder gebracht, en we kunnen er niet zonder als we schrijvers of hun werk bestuderen. Dat geldt in het bijzonder, en op een paradoxale manier, voor het schrijverschap van Reve, dat zijn 'abnormaliteit' voor een niet onbelangrijk deel juist dankt aan het contrast met de overtuigingen waaruit die tradities voortgekomen zijn.
Ik ga zowel binnen als buiten het literaire oeuvre van Reve op zoek naar het beeld dat de auteur creëert van zijn kunstenaarschap en dat van zijn collega's, en naar de literatuuropvattingen die uit dat beeld spreken. Daarmee stuit ik op twee definiëringskwesties, want wat is het 'literaire oeuvre' en wat zijn 'literatuuropvattingen'? Ten eerste dat oeuvre.
In het poëticaonderzoek is het gebruikelijk om onderscheid te maken tussen 'interne' en 'externe' poëtica. Interne poëticale uitingen worden gedaan binnen gedichten, verhalen, novellen en romans, externe poëticale uitingen in alle andere teksten waar een auteur voor verantwoordelijk is: brieven, essays, interviews, manifesten, polemieken, enzovoorts. Deze scheiding is tegelijk met het poëticamodel van Sötemann in de Nederlandse letterkunde geïntroduceerd, en is verfijnd in *Een dichter schreit niet*, Van den Akkers studie over Martinus Nijhoff. Ook in benaderingen waarin alle uitingen van auteurs in beginsel tot het corpus behoren, zoals onderzoek naar zelfrepresentatie, of 'institutioneel-poëticaal' onderzoek, houdt men meestal vast aan deze indeling. Zo stelde Dorleijn recentelijk nog dat 'literatuurbeschouwelijke' of 'zakelijke' teksten van een schrijver ('manifesten, programmatische teksten, recensies') om een andere benadering vragen dan zijn of haar 'literaire teksten'.[174]

[173] Speliers 1973, p. 10.
[174] Dorleijn 2009, citaat op p. 6. Hetzelfde onderscheid wordt gemaakt in Dorleijn, Grüttemeier & Korthals Altes 2007 (p. xiii). Hoewel de scheiding tussen 'literaire' en 'zakelijke' teksten plausibel lijkt, is zij, zoals Dorleijn elders constateert, een residu van het autonomiseringsproces aan het einde van de negentiende eeuw (Dorleijn 2007, p. 127). Tot diep in de negentiende eeuw had het begrip 'literatuur' immers een veel bredere betekenis dan nu. De vraag dient zich hierbij aan of Dorleijn, door deze scheiding zo strikt te handhaven, op dit punt niet gevangen is door de interne wetten van het veld dat hij van buitenaf wenst te onderzoeken.

Dorleijn laat echter in het midden wat een literaire tekst precies is, want hij geeft er slechts een impliciete en exclusieve definitie van: het is géén manifest, programmatische tekst of recensie. Deze grens tussen literaire en zakelijke teksten is bij Reve vaak moeilijk, zo niet onmogelijk te trekken. Veel van zijn werk – ik noem hier slechts 'Gesprek met Van het Reve', 'Rietsuiker' en 'Brief aan mijn bank' – heeft zowel als 'zakelijke' als 'literaire' kenmerken. Dit is mijns inziens echter geen reden om dit onderscheid zomaar op te heffen. Integendeel: Reve zelf erkent het bestaan van deze grens, en speelt opzichtig met de implicaties ervan. Genrevermenging is bij Reve soms een positioneringsdaad op zichzelf. Ik kies er dan ook voor om in mijn betoog het onderscheid tussen 'literaire' en 'niet-literaire' teksten in stand te houden, met de aantekening dat dat onderscheid als heuristisch hulpmiddel is bedoeld.
Als ik in het vervolg spreek van het oeuvre van Reve heb ik het, tenzij anders aangeduid, over deel daarvan dat traditioneel tot de 'literaire' teksten worden gerekend: zijn romans, novellen, verhalen, poëzie en de 'brievenboeken' *Op weg naar het einde*, *Nader tot U* en *Ik had hem lief*.[175] Daar tegenover plaats ik wat ik de publieke manifestatie van de schrijver noem: lezingen, optredens op radio en televisie en openbare gelegenheden (of de verslagen daarvan), de verschenen schriftelijke interviews en de gepubliceerde artikelen, essays en ingezonden brieven van zijn hand. Een aparte positie is weggelegd voor de vele gepubliceerde correspondentie. Deze teksten behoren in eerste instantie niet tot diens publieke manifestatie – ze zijn, anders dan de brieven in bijvoorbeeld *Op weg naar het einde*, steeds geadresseerd aan een of enkele personen – maar ook niet tot diens oeuvre, aangezien de meeste brieven niet primair zijn geschreven met het oog op publicatie.[176] Vanaf het moment van publicatie behoren deze brieven echter wel tot het publieke domein. We hebben hier dus eigenlijk te maken met semi-publieke manifestatie, maar ik zal deze niet al te fraaie term in de volgende hoofdstukken niet hanteren, en simpelweg spreken van 'correspondentie' of 'brieven'.
Nu dan: wat versta ik onder literatuuropvattingen? Gewoonlijk reserveert men de term (of het synoniem 'poëtica') voor meningen van auteurs of groepen auteurs over literatuur in enge zin. Typische onderdelen van zo'n poëtica zijn antwoorden op vragen als: wat moet of kan een schrijver tot onderwerp dienen, aan welke vormtechnische eisen moet hij zich houden, moet of mag een schrijver zich binnen een literaire traditie plaatsen, en zo ja, binnen welke? Ook Van den Akker hanteert deze definitie van poëtica in *Een dichter schreit niet*, maar hij tekent daarbij aan: 'Er is [...] ook een ruimere omschrijving mogelijk (en gangbaar) die ook de opvattingen van een auteur over kunst, religie, filosofie en dergelijke mede in de betekenisomschrijving betrekt. Mijn voornaamste bezwaar hiertegen is dat 'poetica' daardoor een volstrekt nietszeggende term dreigt te worden.'[177] Ik ben, met Pieterse, van mening dat de term poëtica, zonder tot nietszeggendheid te vervallen, ook in ruimere zin gebruikt kan worden.[178] Mij gaat het dan met name om opvattingen van auteurs over de institutionele aspecten van literatuur, kwesties als: waar moet een schrijver publiceren, hoe moet een schrijver zich gedragen in de samenleving en in de literaire gemeenschap, hoe dient een schrijver zich te verhouden tegenover zaken als commercie, patronage, subsidie, censuur en literaire prijzen, welke plaats heeft literatuur in de maatschappij? In deze lezing heeft de term poëtica dus geen betrekking op de esthetische aspecten van het literaire werk, maar op de manifestatie van de schrijver in de publieke ruimte. Deze vorm van literatuuropvattingen wordt door Bourdieu in *De regels van de kunst* uitvoerig besproken, met

---

175 Ook *Het lieve leven*, dat niet in het *Verzameld werk* is opgenomen, reken ik tot het oeuvre.
176 Al zal Reve zich gerealiseerd hebben dat iedere brief van zijn hand de potentie had om eens uitgegeven te worden, zeker nadat hij een selectie van zijn brieven aan Simon Carmiggelt in *De taal der liefde* (1972) had laten afdrukken, en op eigen initiatief zijn eerste bundel met persoonlijke correspondentie had laten verschijnen (*Het lieve leven* (1974)). (Al in 1970 verschenen brieven aan Carmiggelt in een boekje met de titel *Uit de kunst. Brieven aan Simon Carmiggelt,* maar de oplage hiervan bedroeg slechts vijftig exemplaren). Niet voor niets bewaarde hij vaak doorslagen van zijn brieven, en zinspeelde hij soms tegenover zijn correspondenten op openbaarmaking.
177 Van den Akker 1985, p. 13.
178 Pieterse 2008, p. 33-34.

name met betrekking tot Flaubert en Baudelaire (en overigens zonder dat de socioloog het woord 'poëtica' in de mond neemt). Als ik deze definitie van de term poëtica op het oog heb zonder dat dat direct uit de context blijkt, zal ik in het vervolg spreken van 'manifestatiepoëtica'.
Het corpus van mijn onderzoek bestaat uit Reves oeuvre, zijn (semi-)publieke manifestatie en de contemporaine receptie van zijn schrijverschap. Tot het oeuvre reken ik Reves volledige literaire werk, van de publicatie van 'De ondergang van de familie Boslowits' in *Criterium* (1946) tot en met *Het hijgend hert* (1998). Onder de publieke manifestatie versta ik lezingen, optredens op televisie en openbare gelegenheden (of de verslagen daarvan), fotomateriaal, schriftelijke interviews, artikelen, essays en ingezonden brieven, en ten slotte boekomslagen en flapteksten waar Reve invloed op heeft uitgeoefend.[179] Tot de receptie behoort het commentaar op het oeuvre en de publieke manifestatie van Reve, zoals gepubliceerd in dag-, week- en maandbladen (waaronder ook literaire tijdschriften), in boeken en geuit in tv-programma's. Hieronder valt dus zowel een recensie van *De taal der liefde*, een tv-item over de commotie rond Reves optreden in de Allerheiligste Hartkerk, als Kousbroeks pastiche op Reves toespraak in het Muiderslot. Tussen deze drie onderdelen van het corpus maak ik in principe geen hiërarchisch onderscheid: een uitspraak in een interview kan aanleiding zijn om te grasduinen in het oeuvre, een passage in een boek kan de blik op Reves publieke manifestatie vestigen en opmerkingen van critici kunnen de aandacht verleggen naar het werk of de publieke manifestatie.
Wie een zo omvangrijk corpus onderzoekt, ziet zich gedwongen te selecteren. Ik heb de pretentie noch de ambitie om zelfs maar in de buurt te komen van een volledige analyse van dit corpus. Mijn aandacht gaat ten eerste uit naar de plaatsen waar Reve – of de vertellers of personages uit zijn werk – de positie van kunst en de manifestatie van de kunstenaar belicht, zeker als die plaatsen verband houden met de set 'niet ter discussie staande discussievoorwaarden' die volgens Bourdieu aan het culturele spel ten grondslag liggen. Ten tweede richt ik me op plaatsen waar de identiteit en authenticiteit van het sprekend subject (dat kan Reve zelf zijn, of de verteller of personage in een boek) wordt geproblematiseerd en/of waar de grens tussen 'fictie' en 'werkelijkheid' onderwerp van discussie is.
Dit boek is niet ontstaan vanuit de behoefte om een leemte op te vullen in het neerlandistisch Reve-onderzoek, maar vanuit mijn fascinatie voor de manier waarop kunstenaars zichzelf en hun 'beroepsgroep' representeren, en voor de manier waarop de cultuursociologie vat probeert te krijgen op die zelfrepresentaties.[180] Ik probeer de zelfrepresentatie van een van Nederlands meest vooraanstaande schrijvers uit de twintigste eeuw te confronteren met de cultuursociologie (in het voetspoor van) Bourdieu. In deze confrontatie begeef ik me echter op een terrein dat de cultuursociologie meestal niet betreedt: het terrein van het kunstwerk, in dit geval dus de literaire tekst.[181] Hoewel Nathalie Heinich zich sterk maakt voor de analyse van individuele kunstenaars, is er ook in haar 'sociologie van de singulariteit' geen plaats voor de analyse van kunstwerken.[182] Die plaats is er in dit boek wel. Een groot deel van dit boek gaat over de manier waarop Reve zich binnen zijn oeuvre representeert. Die focus op de auteur en zijn werk brengt met zich mee dat ik aan een aantal andere zaken minder aandacht besteed. Om kort te gaan: dit boek is geen institutionele analyse van het literaire en maatschappelijke veld in de tijd dat Reve schrijver was. Politieke, sociale en culturele ontwikkelingen in Nederland na de Tweede Wereldoorlog komen aan de orde, maar staan steeds in dienst van de analyse van Reves schrijverschap, en niet andersom.

[179] Reves vele radio-optredens behoren niet tot het onderzochte materiaal, een enkele uitzondering daargelaten.
[180] Het feit dat ik me genoodzaakt voel het woord 'beroepsgroep' tussen aanhalingstekens te plaatsen, heeft met die fascinatie te maken. Waarom lijkt het, zoals ook Heinich zich in *Het Van Gogh-effect* afvraagt, een paradox om te spreken van het 'beroep kunstenaar', of van een 'kunstenaarscarrière'? (Heinich 2003, p. 102-112.)
[181] Er is, in het geval van Bourdieu, één belangrijke uitzondering op deze regel, en dat is diens analyse van Flauberts *L'Éducation sentimentale* (Bourdieu 1994, p. 17-63). Over deze analyse buig ik me in het laatste hoofdstuk van dit boek.
[182] Heinich 2000, p. 335-346, Danko 2008, p. 252.

These en opbouw

In de hoofdstukken die volgen richt ik me op de tweeledige problematiek van Reves schrijverschap, zoals ik die hierboven heb beschreven. Ik vertrek vanuit de overtuiging dat Reve een 'modern' kunstenaar was, in de betekenis die Heinich eraan gaf. De creatie van zijn publieke persoonlijkheid was naar mijn mening niet alleen minstens zo belangrijk als de creatie van zijn oeuvre, beide zijn zo sterk met elkaar verweven dat pogingen om ze met een scalpel van elkaar te scheiden slechts een incompleet beeld van dat schrijverschap kunnen opleveren.[183] Ik zal betogen dat Reve het collectieve geloof in de kunstenaar op een hyperbewuste manier tot inzet van zijn schrijverschap maakte, door enerzijds een beeld van de kunstenaarswereld te schetsen dat in grote lijnen overeenkomt met Bourdieus karakteristiek van het culturele subveld van de beperkte productie, en zich anderzijds krachtig, maar nooit volledig, van die karakteristiek te distantiëren. Reve speelde een openlijk spel met de Bourdieuaanse premissen van het (autonome) literaire veld, en maakte dat spel tot zijn particuliere vorm van distinctie. Zo is mijn onderzoek uiteindelijk op te vatten als een poging om Bourdieu tegen Bourdieu in te lezen: Reves schrijverschap begint waar Bourdieu ophoudt met kijken.[184]

Achter dit alles schuilt nog een overtuiging. Bourdieus cultuursociologie is in laatste instantie een poging om de praktijk naar de theorie te modelleren, en niet andersom; een tendens die zichtbaarder wordt naarmate die praktijk en theorie in de twintigste eeuw meer uit elkaar gaan lopen. Heinich – en zij niet alleen – betoogt dat datgene wat ons aantrekt in de moderne kunstenaar diens vermogen is om af te wijken van het model, zijn gave om zich niet in een mal te laten persen die anderen voor hem hebben geconstrueerd. Ik denk dat Reve als geen andere Nederlandse na-oorlogse schrijver van dit vermogen blijk heeft gegeven, en het is dan ook deze 'abnormaliteit' waar ik me op concentreer. Mijn fascinatie voor Reve geldt zijn voortdurende openlijke zelfreflectie, het blootleggen van zenuwen, de provocatieve kaarten-op-tafelstijl die zich slecht verhoudt met het devies van *don't show, don't tell* dat het culturele veld niet alleen volgens Bourdieu kenmerkt, maar ook volgens Reve zelf. Reve was de deconstructivist van zijn eigen schrijverschap.

Dit boek bestaat uit drie delen, en volgt Reves loopbaan in een min of meer chronologische lijn. Het eerste deel, *De exploitatie van het geloof* (dit hoofdstuk, hoofdstuk 2 en 3), gaat over de periode vanaf Reves debuut tot het einde van de jaren zestig. Hoofdstuk 2 begint met een overzicht van Reves poëtica en manifestatiepoëtica. Als vertrekpunt voor dit overzicht dient 'Gesprek met Van het Reve', een gemaskeerd zelfinterview dat in 1958 in het literaire tijdschrift *Tirade* verscheen. Ik analyseer deze tekst niet alleen als 'literatuurbeschouwelijke', maar ook als 'literaire' tekst. In het vervolg van het hoofdstuk beschrijf ik aan de hand van verschillende teksten uit de jaren zestig hoe Reve een paradigmatisch beeld van de kunstwereld creëerde, en hoe hij zichzelf ten opzichte van dat beeld positioneerde.

Aan het daaropvolgende hoofdstuk ligt één casus ten grondslag: Reves verhouding tot de bohémien Frans Lodewijk Pannekoek. Ik analyseer het boekje *Veertien etsen van Frans Lodewijk Pannekoek voor arbeiders verklaard door Gerard Kornelis van het Reve* als literaire tekst én als marketinginstrument, en beschrijf hoe Reve zowel in deze tekst als in de publiciteitscampagne die hij voor Pannekoek opzette zondigde tegen het belangrijkste dogma van de paradigmatische kunstwereld: (voorgewende) belangeloosheid.

In deel twee, dat uit één hoofdstuk bestaat, zet ik uiteen welke rol het thema 'oprechtheid en authenticiteit' speelde in de receptie van Reves werk en persoonlijkheid in de jaren zestig en zeventig. De waardering voor Reves werk lijkt in die periode afhankelijk te zijn geweest van de

[183] Waarmee ik overigens niet wil zeggen dat dergelijke benaderingen niet vruchtbaar zouden kunnen zijn, maar wel dat ze niet alleenzaligmakend zijn.

[184] Vgl. Bourdieu 1990 [1983], p. 49, en King 2000, die zijn kritiek op het habitusconcept van Bourdieu omschreef als 'thinking with Bourdieu against Bourdieu.'

mate waarin critici, collega's en journalisten hem oprecht en origineel vonden. Aanvankelijk gold Reve als een bijzonder oprechte auteur en werd zijn werk algemeen geprezen. Dit beeld kantelde echter in de jaren zeventig, toen er een 'oprechtheidskwestie' ontstond en men Reve verweet dat hij zichzelf herhaalde. Ook sta ik in dit hoofdstuk stil bij de problematiek van het derde deel.
Het derde deel, *De destabilisering van het ik* (hoofdstuk 5, 6 en 7), handelt over Reves zelfrepresentatie in de jaren zeventig, tachtig en negentig. Reve reflecteerde in die jaren nog meer dan voorheen op zichzelf en het schrijverschap, zozeer zelfs, dat er van een eenduidig, transparant subject geen sprake meer leek te zijn. Hij koketteerde in die jaren met het beeld van een gesplitst subject. In hoofdstuk 5 ga ik in op het specifieke van Reves ironie en de manier waarop de artistieke illusie binnen en buiten zijn werk wordt vormgegeven en doorbroken. *De taal der liefde*, *Een circusjongen* en het televisieprogramma *De Grote Gerard Reve Show* staan hier centraal. In het zesde hoofdstuk, dat gaat over Reves vermeende racisme en *Bezorgde ouders*, stel ik Reve voor als impliciete auteur. Ik problematiseer het autobiografische gehalte van Reves werk en de scheiding tussen fictie en werkelijkheid, waarbij ik gebruik maak van de theorieën van onder andere Wayne C. Booth, Gérard Genette en Philip Lejeune.
In het laatste hoofdstuk, dat als epiloog dienstdoet, verbreed ik mijn blik en vier ik de teugels. Ik kijk opnieuw naar Bourdieus theorieën over de illusio, bespreek de relatie tussen de illusio en de artistieke illusie, en breng dit alles in verband met Reves schrijverschap. Het kunstenaarschap van Marcel Duchamp fungeert in dit hoofdstuk als schakel tussen Bourdieus sociologie en het schrijverschap van Reve. Anders dan Reve bevindt Duchamp, Fransman van geboorte, zich midden in het blikveld van Bourdieu. Diens werk en zelfrepresentatie brengen enkele problemen bij Bourdieu aan het licht die ook spelen ten aanzien van Reves schrijverschap. Deze problemen kunnen echter ook worden beschouwd als succesvolle uitingen van singulariteit.

Terminologie

Reve wisselde niet alleen veelvuldig van gedaante, maar ook van schrijversnaam. Ik heb ervoor gekozen om de schrijver consequent aan te duiden met 'Gerard Reve', de naam die hij vanaf 1973 liet afdrukken op de omslagen van zijn werk. Dit met uitzondering van de gevallen waarin de verandering van schrijversnaam ter sprake komt.
'Revisch' is het adjectief waarmee ik, net als Johan Snapper, naar Reve verwijs.[185] Ik prefereer deze term boven 'Revistisch' en 'Reviaans', termen die respectievelijk de connotatie van het 'revisme' (de door Reve veelvuldig beschreven seksuele driehoeksverhouding) en 'Reviaan' (liefhebber of adept van het werk van Gerard Reve) met zich meevoeren.
Voorts twee opmerkingen over de cultuursociologische terminologie. Als ik spreek van het 'culturele (of: literaire) veld' doel ik, tenzij anders aangegeven, steeds op *het subveld van de beperkte productie in het culturele (of literaire) veld*: het subveld waarin de specifieke nomoi van het veld zich in hun meest karakteristieke vorm tonen. Ook Bourdieu zelf paste veelvuldig een dergelijke vereenvoudiging toe. Heb ik het over de 'illusio' dan bedoel ik daarmee – weer: tenzij anders aangegeven – de specifieke illusio van het culturele (of literaire) veld, de illusio die ten grondslag ligt aan de charismatische ideologie.

Verantwoording

Voor het primaire werk van Reve maak ik zoveel mogelijk gebruik van het in 1998 tot en met 2001 verschenen zesdelige *Verzameld werk*. Verwijzingen naar deze uitgave zijn steeds aangeduid met '*VW*', gevolgd door het betreffende deel in Romeinse cijfers en het paginanummer.
In enkele gevallen bestaan essentiële verschillen tussen de vorm waarin Reve zijn boeken oorspronkelijk liet verschijnen, en de vorm waarin ze in latere drukken en in het *Verzameld werk*

[185] Snapper 1990, p. 7.

zijn opgenomen. Zo worden enkele van de *Tien vrolijke verhalen* in de eerste druk besloten met gecursiveerde opmerkingen van de verteller. Die opmerkingen zijn uit latere drukken verwijderd, en ook niet in het *Verzameld werk* terecht gekomen. De eerste drukken van *De taal der liefde* (tot aan de bundeling met *Lieve jongens* in 1980) bevatten brieven aan Simon Carmiggelt, latere drukken en de tekst in het *Verzameld werk* bevatten die niet. Waar dat voor mijn betoog relevant is, verwijs ik niet naar het *Verzameld werk*, maar naar een zelfstandige uitgave.
In het *Verzameld werk* is de gepubliceerde correspondentie van Reve niet opgenomen, en ook bevat deze uitgave niet alle, maar een selectie uit Reves artikelen. Bij zowel de correspondentie als de artikelen die niet in het *Verzameld werk* zijn opgenomen, verwijs ik steeds naar de zelfstandige uitgaven waarin ze verschenen. Voor *Archief Reve 1931-1960* (1981) en *Archief Reve 1961-1980* (1982) gebruik ik respectievelijk de aanduidingen *AR I* en *AR II*, voor *Schoon schip 1945-1984* (1984) gebruik ik *SS*. In een enkel geval verwijs ik naar een publicatie van Reve die nooit in boekvorm is verschenen. Met *Het boek van violet en dood* doel ik op de gelijknamige roman die in 1998 verscheen, met 'Het boek van het Violet en de Dood' duid ik op Reves utopie van het boek waar 'alles' in moest staan.
Bij recensies en besprekingen over Reve en diens werk die in boekvorm zijn verschenen verwijs ik steeds naar de uitgave in boekvorm. In andere gevallen verwijs ik naar de oorspronkelijke publicatie. Ditzelfde geldt voor de interviews met Reve, waarvan er enkele gebundeld zijn in *In gesprek. Interviews* (1983).
Als ik rechtstreeks naar audiovisueel materiaal verwijs, betreft het een radio- of televisie-uitzending die is opgenomen in het archief van het *Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid*. Een overzicht van het audiovisueel materiaal vindt u achterin dit boek, na de literatuurlijst. Verwijzingen naar audiovisueel materiaal worden vooraf gegaan door de aanduiding 'AV'.

2 Het charisma van een vakman

Ik voltooi eigenlijk geen bladzij, zonder dat ik tenminste een keer aan Nescio heb gedacht. [...] de invloed in zijn geschriften op mij uit zich niet zozeer in wat ik schrijf, als wel in wat ik nièt schrijf, want ik geloof dat hìj mij behoedt voor die al te lachwekkende grootheidswaan.

Gerard Reve

Inleiding: Het gezag van iemand met twee halve opleidingen

De pagina 'Vrouwen en Vrouwenleven' van *De groene Amsterdammer* opent op 14 februari 1948 met een artikel van Gerard Reve. De jonge auteur, die een paar maanden daarvoor zijn eerste roman had gepubliceerd, verbaast zich erover dat hij door de redactie is gevraagd een bijdrage te leveren. Hij acht zich nauwelijks in staat om iets van belang aan het weekblad toe te voegen. 'Wie tweehonderd pagina's proza heeft geschreven, waarover in de kranten lawaai is gemaakt, krijgt een volkomen onredelijke hoeveelheid gezag toegedacht,' aldus Reve.[186] Want niet alleen *De groene* had de schrijver benaderd voor een bijdrage, deze wordt naar eigen zeggen sinds zijn romandebuut overstelpt door verzoeken van verenigingen, genootschappen, de schrijvende pers en door brieven van meisjes en vrouwen.

Reve verdeelt de verzoeken die hij krijgt over drie categorieën: de 'snobbistische', de 'snobbistische van een hoger plan' en de 'erotisch-snobbistische'. In de eerste categorie vallen verzoeken om voor te lezen uit eigen werk, vragen die volgens Reve voortkomen uit 'de zucht van het publiek de schrijver te zien en te horen'. De tweede categorie bevat voorstellen om boeken te recenseren, lezingen te houden of te debatteren over literaire en maatschappelijke kwesties. 'Zo ver is het dus al gekomen', schrijft Reve, 'dat men iemand van vier en twintig jaar, met twee halve opleidingen, die vier en twintig boeken gelezen en één geschreven heeft, gezag wil geven in zijn oordeel over de neteligste sociale vraagstukken.' In de laatste categorie valt de post van vrouwen die in de schrijver een 'ziel in nood' menen te herkennen, en graag met hem in contact willen komen.

De overweldigende aandacht die Reve sinds de publicatie van *De avonden* ten deel valt, is naar zijn mening het gevolg van een overtrokken waardering voor de kunstenaar. Hij vraagt zich af waarom men hem wel, en bijvoorbeeld 'de stil arbeidende medicus' niet, vraagt om zijn licht over de maatschappij te laten schijnen. 'In het algemeen,' schrijft Reve, 'zou gezond verstand geen luxe zijn voor die hele gemeente van verstandelijk misdeelden, die de kunst, inzonderheid die der letterkunde, als iets beschouwen dat belangrijker en van een edeler plan zou zijn dan wetenschap en techniek.' De kunstenaar, en vooral de schrijver, wordt volgens Reve overschat. Dat die overschatting bovendien niet wordt onderkend, is naar zijn mening nog ernstiger dan de overschatting zelf.

'De overschatting', zoals het artikel droogjes is getiteld, is een kritiek op de charismatische ideologie. Reve beschouwt de kunst en de kunstenaar, en in het bijzonder de letterkunde en de schrijver, als object van een onbeargumenteerde en volgens hem misplaatste verering – als fetisjen dus. Bovendien acht hij die verering niet vrij van eigenbelang; ze is 'snobistisch'. Door hem aan te schrijven, zo meent hij, proberen de kranten, verenigingen en vrouwen zich te tooien met een deel van het aura dat ze om hem projecteren. Reve ziet maar één remedie tegen de overtrokken waardering die hem ten deel valt: gezond verstand. Zo plaatst hij de volgens hem irrationele verering voor de kunstenaar tegenover de rationele ontmanteling van dat geloof.

In het artikel is Reve zowel subject als object van zijn analyse. Hij beschrijft de verering van de kunstenaar, waar hij zelf, als auteur van een veelgeprezen en -becommentarieerde *De avonden*, het exemplum van is. Reve drukt zich dan ook wat paradoxaal uit als hij stelt dat het een misvatting is dat hij 'over enig maatschappelijk onderwerp een belangrijk betoog of enige steekhoudende verklaring zou kunnen leveren.' Zijn artikel is immers een poging tot een betoog over die misvatting.

Reve brengt nadrukkelijk een metaniveau aan in het artikel als hij het stuk een 'exhibitionistische pose van bescheidenheid' noemt. Zo maakt zijn oordeel over het schrijven van een artikel over de overschatting meteen deel uit van dat artikel. Het effect hiervan is tweeledig. Enerzijds lijkt Reve te impliceren dat het schrijven van 'De overschatting' een daad is die voeding geeft aan het 'snobisme': het object van verering laat weten dat hij die verering niet waard is en draagt zo bij

---

[186] *VW VI*, p. 96-99.

aan zijn aura van onaantastbaarheid. Maar op het metaniveau brengt Reve zichzelf terug tot menselijke proporties: aandacht streelt hem wel degelijk, en met dit stuk zoekt hij op een ongewone manier die aandacht op.
In 'De overschatting' doet Reve drie dingen die kenmerkend zullen blijken te zijn voor zijn schrijverschap. Hij is gepreoccupeerd door de verhouding tussen de kunstenaar en zijn publiek, die hij beschrijft in termen van symbolische hiërarchieën (in dit geval adoratie van het publiek voor de kunstenaar), kiest zichzelf daarbij als voorbeeld en brengt een extra reflexieve laag aan in zijn betoog.

Vanaf de jaren zestig is Reve nadrukkelijk aanwezig in de publieke ruimte. Die aanwezigheid wordt vaak in contrast geplaatst tot het eerste decennium van zijn schrijverschap. In de jaren veertig en vijftig, zo is het beeld, zou Reve nauwelijks in de publieke ruimte te vinden zijn geweest.[187] Dat beeld is niet onjuist, maar het moet wel worden genuanceerd. Reve, die in 1947 naam maakte met *De avonden*, haalt in het eerste decennium van zijn loopbaan zo nu en dan het nieuws met berichten over zijn literaire activiteiten én zijn privéleven. Zo bericht *Het Parool* in december 1948 over zijn huwelijk met Hanny Michaelis en besteden de kranten in 1951 uitgebreid aandacht aan een relletje rondom de aanvankelijk aan Reve toegekende reisbeurs voor het verhaal *Melancholia*.[188] De beurs was beschikbaar gesteld door het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, maar werd door toedoen van staatssecretaris Jo Cals weer ingetrokken, omdat het verhaal onzedelijk zou zijn. Toch zoekt Reve in die tijd nooit direct de publiciteit. Hij reageert bijvoorbeeld niet in het openbaar op de actie van Cals, maar tipt *Het Parool* en dient een aanklacht tegen de staatssecretaris in bij de officier van Justitie.[189]
Reve stelt zich in die eerste jaren op aan de zijlijn van het literaire en maatschappelijke bedrijf. Hij geeft amper interviews en schrijft geen essays, journalistieke stukjes of recensies.[190] Van *sideline activities* – de term is van Susanne Janssen – is dus nauwelijks sprake.[191] Zijn zelfverkozen isolement wordt ook bewerkstelligd doordat hij vanaf het najaar van 1951 tot halverwege 1957 alleen nieuw werk in het Engels publiceert en doordat hij in de jaren 1953-1957 lange periodes in Londen verblijft.[192] Het is alsof Reve zich met zijn betoog in *De groene Amsterdammer* een aantal regels heeft opgelegd, waar hij zich hij in het eerste decennium van zijn schrijverschap strikt aan houdt. Simon Vinkenoog schrijft in maart 1957, ter inleiding van een van de weinige interviews met Reve:

---

[187] In de jaren waarin Reve in het middelpunt van de publieke belangstelling staat, denken sommigen met weemoed terug aan de periode waarin Reve zich schuilhield voor het publiek. Een in priesterkleed gehulde W.F. Hermans schrijft in 1966: 'Juist vroeger, toen hij alleen romans en novellen schreef, nooit zelfs maar een kritiek of een essay, geen interviews weggaf, toen was hij een vakman.' (Prudhomme 1981 [1966], p. 205.) Duco van Weerlee stelt in 1975: 'De verwarring is gegroeid vanaf het moment dat hij, zo omstreeks 1960, als persoon aan de weg ging timmeren. Tot dat moment – en men kan het zich nauwelijks voorstellen – gold Reve als de ingetogenheid zelve. Er was geen schrijver in Nederland zo ongenaakbaar en zo moeilijk voor een interview te strikken.' (Van Weerlee 1981 [1975], p. 341).
[188] Zie resp. Maas 2009, p. 300 (huwelijk), Beekman & Meijer 1973, p. 61-67 en Maas 2009, p. 349-164 (rel *Melancholia*).
[189] De brief is afgedrukt in *SS*, p. 123-124.
[190] Tot de spaarzame interviews behoren een vraaggesprek over *The Acrobat and Other Stories* in Carmiggelts 'Kronkel' in *Het Parool* van 9 september 1955 (Kronkel 1955) een televisieinterview – Reves eerste – door Carmiggelt naar aanleiding van *The Acrobat* op 15 maart 1956, een televisieinterview door Garmt Stuiveling op 25 maart 1956 en een interview voor de *Haagse Post* van 2 maart 1957 door Simon Vinkenoog (Vinkenoog 1957).
[191] Janssen 1998.
[192] In deze jaren kwam overigens wel de vierde druk van *De avonden* uit (1953), en in 1956 verscheen het *Verzameld werk*. De beslissing om nog louter in het Engels te publiceren is niet, zoals vaak gesuggereerd (bijvoorbeeld in Beekman & Meijer 1973, p. 67), veroorzaakt door het intrekken van de reisbeurs voor *Melancholia*. Zie over de beslissing om in het Engels te schrijven Reves brief aan Hermans van 16 november 1950 (Hermans & Reve 2008, p. 58-59). Zie ook: Maas 2009, p. 340 en 364. Reves verblijf in Engeland is uitgebreid gedocumenteerd in het eerste deel van Nop Maas' biografie (Maas 2009, p. 415-570).

> Wil men de schrijver Gerard-Kornelis van het Reve spreken, dan zoekt men tevergeefs naar zijn van foto's bekende profiel in die cafés in Amsterdam, waar schrijvers zich plegen op te houden. Van het Reve beschouwt het bezoeken van cafés als tijdverlies en verraad aan de taak van de schrijver: schrijven. Hij bezondigt zich evenmin aan de journalistiek, schrijft geen stukjes, geeft geen interviews en houdt zich buiten wat men "het letterkundig leven" noemt.[193]

Vanaf het moment dat hij weer in het Nederlands gaat schrijven, halverwege 1957, verandert Reves houding.[194] Nu, bijna tien jaar na de publicatie van 'De overschatting', verwerpt hij niet langer gezag in letterkundige aangelegenheden. De eerste Nederlandstalige publicatie na lange tijd is een recensie – van Angus Wilsons *Anglosaxon Attitudes*.[195] Eind 1957 wordt Reve op verzoek van zijn uitgever Geert van Oorschot medewerker van *Tirade*.[196] Zijn eerste stukken in dat blad zijn uitvoerige beschouwingen en recensies over theater. Reve toont zich daarin een pleitbezorger van wat een classicistisch ideaal genoemd zou kunnen worden: dat van een universele, gebiedende en onveranderlijke esthetica. Zo stelt hij in een bespreking van Hugo Claus' *Suiker* dat het toneel wordt geregeerd door 'eeuwige, van de maatschappij en de heersende smaak onafhankelijke, onveranderlijke wetten'.[197]
In deze toneelkritieken neemt Reve ferm poëticaal stelling. Hoewel hij niet zeer te spreken is over Claus' stuk, en diens literaire werk imponerend maar ook 'halfslachtig' noemt, vindt hij Claus als toneelschrijver een positieve uitzondering. 'Van alle Nederlands schrijvende auteurs van naam die na de oorlog geprobeerd hebben voor het toneel te schrijven, is Claus de enige wiens dramatisch werk men toneelstukken mag noemen. Het werk van het half dozijn anderen onttrekt zich aan kritiek, omdat het veelal in dialoogvorm gestelde literaire produkten zijn, die nimmer als toneelwerken gekritiseerd doch eenvoudigweg van de planken geweerd hadden moeten worden.'[198] In de paar interviews die hij gaf voor zijn terugkeer tot de Nederlandse literatuur had Reve op vergelijkbare wijze al bijna de hele contemporaine Nederlandse prozaproductie afgeserveerd. Zowel aan Carmiggelt als aan Vinkenoog liet hij weten dat er, behalve W.F. Hermans, na Couperus en Nescio geen schrijvers van formaat meer zijn opgestaan.[199]
Niet alleen toont Reve zich zelfverzekerd in letterkundige aangelegenheden, hij gaat zich ook toeleggen op de productie van lichtvoetige lectuur. Zo levert hij aan *Vrij Nederland* in de zomer van 1958 twee pretentieloze artikelen over de verzorging van katten en, hoewel hij de vrouwenpagina in 'De overschatting' nog 'de culminatie van journalistiek, de triomf van middelmatigheid' had genoemd, publiceert hij in 1959 drie verhalen op de vrouwenpagina van *Elseviers weekblad*. 'Lulstukjes', noemt hij ze zelf.[200] Ook leest hij dat jaar een fragment van *Werther*

---

[193] Vinkenoog 1957.
[194] Deze recensie stond op 10 augustus 1957 in *Vrij Nederland* (SS, p. 67-69).
[195] In *Vrij Nederland* van 10 augustus 1957 (*SS*, p. 67-69).
[196] Nop Maas schrijft over deze periode dat Van Oorschot zich 'min of meer [...] als mentor' van Reve opwierp (Maas 2009, p. 603).
[197] *SS*, p. 93. Overigens geniet de schrijver in de literatuur volgens Reve een wat grotere vrijheid. Mits de schrijver 'een groot kunstenaar is' kan hij tot op zekere hoogte proberen zelf zijn eigen wetten te creëren. Zie over Reve en het classicisme: Hubregtse 1981a.
[198] *SS*, p. 90.
[199] Tegen Carmiggelt zegt Reve: 'Als ik W.F. Hermans uitzonder, zijn er na Couperus en Nescio eigenlijk geen schrijvers meer opgestaan, met wie het de moeite waard is je te meten.' (Kronkel 1955); Anderhalf jaar later stelt hij in *Haagse Post*: 'Sinds Couperus en Nescio is er maar één Nederlands schrijver: Hermans.' (Vinkenoog 1957). In een brief van 9 september 1954 had Reve Hermans toevertrouwd: 'I think we were the only two Dutch prose writers of significance, and if you stop writing, Dutch literature will come to an end.' (Hermans & Reve 2008, p. 100).
[200] In een brief aan journalist Sal Tas (Reve 1985, p. 15-16). De bijdragen aan *Vrij Nederland* zijn 'Bent u wel goed voor poes?' en 'Gaat poes volgend jaar mee?' (*VW VI*, p. 192-201), de stukken in *Elsevier*: 'Een lezing op het land' (14-3-1959), 'Hond van mijn dromen' (26-9-1959; *AR I*, p. 58-59), 'Slager Crolus koopt een oude viool' (17-10-1959;*VW VI*, p. 239-249). Andere bijdragen aan kranten en tijdschriften uit deze jaren zijn 'Een vreemde familie' (*VW VI,* p. 202-208) en 'Onze vrienden' (*VW VI*, p. 209-214) in *Het Parool* van respectievelijk 13 december 1958 en 28 februari 1959 en 'Vakantie zonder vrees' (*VW VI*, p. 229-231) in *Vrij Nederland* van 8 augustus 1959. In de roman

Nieland voor op de radio, níet in een kunstrubriek, maar in het amusementsprogramma *De Speeldoos* van de VARA.
Het eerste Nederlandstalige prozawerk dat na Reves Engelse periode verschijnt is 'Eric verklaart de vogeltekenen' in het september/oktobernummer van *Podium* uit 1957. De tekst was door Reve bedoeld als het eerste hoofdstuk van zijn roman *De drie soldaten*.[201] Bij de publicatie van het tweede hoofdstuk, 'Eric raadpleegt het orakel', in het volgende nummer van *Podium*, is een glimp te zien van de ironische flirt met het publiek die later Reves handelsmerk zou worden. In de rubriek over medewerkers stond dat Reve zich aanbevolen hield voor commentaar van zijn lezers en 'gaarne hun wensen terzake de verdere lotgevallen der romanfiguren' vernam. Brieven hierover konden worden gestuurd aan het 'Genootschap ter Verspreiding van Van het Reve's Literaire en Ethische Geschriften, p/a Simon Vinkenoog.'[202]
Grofweg het eerste decennium van Reves schrijverschap kan gekarakteriseerd worden als een tijd van isolement. Reve houdt zich dan strikt aan de codes die hij in 'De overschatting' opstelde. Hij wijst iedere vorm van gezag in literaire en maatschappelijke gelegenheden af, en keert zich tegen het charisma dat het publiek de kunstenaar toekent. Maar vanaf het moment dat hij terugkeert naar de Nederlandse literatuur verandert Reves publieke manifestatie. Hij begint zich te roeren. Hij kiest positie in het literaire debat, met name door het algehele niveau van de contemporaine Nederlandse literatuur te bekritiseren; een houding die overigens strookt met zijn idee dat de kunstenaar in Nederland overschat wordt. Tegelijk toont hij zich aan het publiek, niet alleen aan de literaire en intellectuele *inner circle* die *Tirade* en *Podium* leest, maar ook aan het publiek van *Elsevier*, *Vrij Nederland* en *Het Parool*, en de luisteraars naar het lichtvoetige radioprogramma *De speeldoos*.
Tekenend voor de verandering in zijn publieke manifestatie is dat Reve zelf een belangrijke rol in zijn teksten gaat spelen. In veel van de bijdragen richt hij zich rechtstreeks tot de lezer ('Hond van mijn dromen', 'Bent u wel goed voor poes?', 'Gaat poes volgend jaar mee?' en 'Vakantie zonder vrees') en/of doet hij als ik-verteller verslag van zijn persoonlijke wederwaardigheden ('Een lezing op het land' en 'Hond van mijn dromen').[203] En er is een eerste, zij het doorzichtige, mystificatie. In 'Een vreemde familie', een tekst die de sfeer van Tsjechov ademt, vertelt ene Darger Taveherven over zijn eigenaardige en omvangrijke familie.[204]
Aan het einde van de jaren vijftig komt Reve dus tegemoet aan dat wat hij in 'De overschatting' als 'snobisme' categoriseerde: de zucht van het publiek om de schrijver te zien en te horen. Daar liggen, zoals hij meer dan eens laat weten, economische motieven aan ten grondslag. Volgens Reve is het in het Nederlandse taalgebied voor een schrijver onmogelijk om alleen van zijn werk te leven; hij ontkomt dus niet aan, zoals hij het in een interview noemt, 'allerlei onwaardig geschnabbel'.[205]

In dit hoofdstuk richt ik me op het proza van Reve uit het eerste decennium na zijn terugkeer naar de Nederlandse literatuur (de periode 1957-1966). Aan het begin van deze periode formuleert hij voor het eerst een min of meer samenhangende visie op literatuur en op de rol van de kunstenaar in de maatschappij, en begint hij zich nadrukkelijk in de publieke ruimte te

De stille vriend (1984) is Reves alter ego George Speerman overigens ook de schrijver van *Bent U Wel Goed Voor Poes?* (*VW IV*, p. 371).
[201] *VW VI*, p. 100-143. Vgl. Maas 2009, p. 574-586, Beekman & Meijer 1973, p. 77-78. In *Podium* (1957, nr. 6) stond vermeld dat de twee hoofdstukken deel uitmaakten van de roman *In God We Trust*. Dit is de Engelse titel die Reve aan het project had gegeven.
[202] *Podium 12*, nr. 6, p. 388.
[203] *AR I*, p. 58-59 ('Hond van mijn dromen') [het jaartal 1951, dat in de inhoudsopgave genoemd wordt, is onjuist; het moet 1959 zijn], *VW VI*, p. 192-197 ('Bent u wel goed voor poes?'), *VW VI*, p. 198-201 ('Gaat poes volgend jaar mee?'), *VW VI*, p. 229 ('Vakantie zonder vrees'), *VW I*, p. 650-661 ('Een lezing op het land').
[204] *VW VI*, p. 202-208. 'Darger Taveherven' is uiteraard een anagram van 'Gerard van het Reve'.
[205] Kronkel 1955. Zie ook Reves brieven aan Willem Frederik Hermans van 15 maart 1956 (Hermans & Reve 2008, p. 199) en aan Sal Tas van 20 november 1959 (Reve 1985, p. 14-16).

manifesteren. 'Gesprek met Van het Reve', oorspronkelijk gepubliceerd in *Tirade* in 1958, figureert in dit hoofdstuk als sleuteltekst. Ik lees deze tekst op twee manieren: eerst als 'literatuurbeschouwelijke' en vervolgens als 'literaire' tekst. In mijn eerste lezing wil ik laten zien dat de literatuuropvattingen, zoals die in deze tekst naar voren komen, in de rest van Reves schrijverschap vrijwel ongewijzigd zullen blijven. Ik vergelijk Reves uitspraken in deze tekst daarom met zijn poëticale uitlatingen op andere momenten. In mijn tweede lezing kijk ik naar het beeld dat Reve van zichzelf als schrijver creëert, en breng ik dit beeld in verband met het stereotype van de moderne kunstenaar. Ditzelfde doe ik, in het vervolg van het hoofdstuk, met enkele (andere) teksten uit *Tien vrolijke verhalen*, *Op weg naar het einde* en *Nader tot U*. In deze verhalen en 'brieven' verwijdert Reve zich, als verteller en personage, steeds verder van de stereotypische kunstenaars die hem omringen.

De geboorte van de schrijver als personage: 'Gesprek met Van het Reve'

In juli 1958 verschijnt een omvangrijk interview met Gerard Reve in *Tirade*, van de hand van ene R.J. Gorré Mooses. De onbekende journalist lijkt zijn carrière hiermee een vliegende start te geven, want Reve leende zich in die jaren, zoals ik al schreef, slechts zelden voor een vraaggesprek. Na dit eerste wapenfeit is echter niets meer van Gorré Mooses vernomen. Dat is niet zo vreemd: hij is een creatie van Gerard Reve.

Het interview wordt na verschijning nauwelijks opgemerkt, maar dat verandert als Reve de tekst drie jaar later laat afdrukken voorin zijn bundel *Tien vrolijke verhalen* (1961).[206] Dan wordt een substantieel deel van de recensies in beslag genomen door een bespreking van het vraaggesprek. De critici zijn verdeeld over de vraag of Gorré Mooses werkelijk bestaat; de meesten van hen vermoeden dat er sprake is van een mystificatie. Maar mystificatie of niet, over het algemeen is men het eens met Renate Rubinstein, die in *Vrij Nederland* stelt dat Reve zich in de persoon van Gorré Mooses 'goede korte vraagjes [stelt] die hem de gelegenheid geven zijn meningen over eigen werk en dat van anderen te uiten.'[207]

'Gesprek met Van het Reve' is nog nooit tot in detail geanalyseerd. Waar de tekst ter sprake komt, volgt men meestal hetzelfde stramien: men geeft kort aan dat het om een mystificatie gaat, en bespreekt daarna de standpunten van de geïnterviewde alsof het een authentiek vraaggesprek betreft.[208] Het gefingeerde vraaggesprek wordt dus meestal gerekend tot de categorie teksten die G.J. Dorleijn 'zakelijk' of 'literatuurbeschouwelijk' noemt.[209] Hoewel die interpretatie van 'Gesprek met Van het Reve' zeker verdedigbaar is – dat zal ik hieronder verduidelijken – miskent ze de reflectieve afstand die in de tekst is ingebouwd, en verdringt ze een belangrijk onderdeel ervan naar de achtergrond. Dit onderdeel zou, opnieuw volgens Dorleijns categorisering, het literaire aspect van de tekst genoemd kunnen worden. Want eigenlijk wordt er natuurlijk helemaal niemand geïnterviewd. In het artikel creëert Reve twee personages, de journalist Gorré Mooses en de schrijver die zijn naam draagt, en laat hij hen handelingen uitvoeren in een door hem geconstrueerde ruimte. Bovendien wordt het in de tekst weergegeven vraaggesprek vooraf gegaan door een uitgebreide inleiding, waarin verteller Gorré Mooses zijn pogingen beschrijft om met Reve in contact te komen. 'Gesprek met Van het Reve'

[206] Maas schrijft in het eerste deel van zijn Reve-biografie dat het interview 'veel stof deed [...] opwaaien', maar hij vermeldt niet waar dat stof uit bestond. (Maas 2009, p. 606.) In de kolommen van een aantal Nederlandse kranten en tijdschriften uit juni en juli 1958 (*Nieuwe Rotterdamse Courant*, *Vrij Nederland*, *De groene Amsterdammer*, *Het Parool*) heb ik geen bespreking van het interview gevonden. Ook Reve maakt in zijn gepubliceerde correspondentie geen melding van aandacht voor het interview.

[207] Rubinstein 1961.

[208] Zie bijvoorbeeld Beekman & Meijer 1973 p. 84-85, Speliers 1973 p. 114-116, Maas 2009 p. 606-611. Johan Snapper maakt in *De spiegel der verlossing* eenmaal kort melding van het metafictionele aspect van het interview, maar laat het daarbij (Snapper 1990, p. 149).

[209] Dorleijn, Grüttemeier & Korthals Altes 2007 p. xiii, Dorleijn 2009.

moet dus op twee manieren worden bekeken: niet alleen als 'literatuurbeschouwelijke', maar ook als 'literaire' tekst.

'Gesprek met Van het Reve' als literatuurbeschouwelijke tekst

In de verslaglegging van Reves literatuuropvattingen neemt 'Gesprek met Van het Reve' een belangrijke plaats in. Reve licht in deze tekst opvattingen toe die hij een schrijversleven lang trouw zal blijven, en in veel gevallen doet hij dat voor het eerst. Het zijn opvattingen over het ontstaan van de tekst, de functie en het doel van literatuur, de literair-historische en de maatschappelijke positie van de schrijver.

In het gesprek met Gorré Mooses maakt Reve aanspraak op het gezag in literaire aangelegenheden dat hij in 'De overschatting' nog afwees. Net als in de paar eerdere interviews veegt Reve hier de vloer aan met veel van zijn collega's. Volgens hem is bijna niemand in Nederland in staat een literair product van enig niveau af te leveren. Tot de positieve uitzonderingen rekent hij nu, behalve Nescio, Couperus en Hermans, ook Vestdijk, Bordewijk en Blaman. Couperus, Flaubert, Tsjechov en Toergenjev zijn zijn grote voorbeelden. Van de contemporaine Nederlandse auteurs moeten vooral de Vijftigers het ontgelden. Als Gorré Mooses zijn oordeel vraagt over het werk van de experimentelen, zegt Reve: '"Wat is dat, experimenteel? Bedoelt u die man of vijf, zes, die zichzelf voor alle zekerheid maar vast een classificatie in de literatuur hebben gegeven? Ik vind het maar heel, heel magertjes."' Lucebert heeft 'een paar grootse gedichten' geschreven, maar de rest van de Vijftigers presteert volgens Reve ver onder de maat. Elburgs werk is 'niet te pruimen' en de dichter wordt door Reve gehekeld om zijn communistische sympathieën, Kouwenaars poëzie is 'flauwe kul', over gedeelten van Camperts gedichten ligt weliswaar 'hier en daar een waas van poëzie' maar 'meer is het nog niet', Vinkenoog schrijft 'humbug', en Schierbeek lijdt aan 'woordkakkerij'. Samengevat: het is 'voornamelijk HBS-krantjes werk', wat de Vijftigers produceren. In een sneer naar Schierbeek zegt Reve: '"Je kunt het allemaal zelf op een regenachtige zondagmiddag uitdenken. Malle grootspraak. Ik kan het niet helpen, maar ik moet alleen maar lachen als ik zie staan: *uit een rode voorvader / uit een prinses van hout / valt uit vormeloosheid de vorm / en volgt de zang van de schepping / onthoofd is de ziel / vermoord in een heilige oorlog.*"'[210]

Reve grijpt het snelle succes van de Vijftigers aan om een somber beeld te schetsen van de staat van de Nederlandse literatuur én maatschappij.

> 'De kunst wordt steeds verder teruggedrongen. Valse goden en monsters staan op, om de wereld te gaan beheersen. De literatuur wordt vervangen door het schetsje en het babbeltje, dat niets bevatten mag dat denkinspanning vereist. […] Alle ernst is verdacht. Alle vormen en tradities worden stukgeslagen. Wie nog samenhangend werk maakt, hetzij op linnen, op het toneel, of op papier, is een verachtelijk individu. Wie nadenkt voordat hij een mening uitspreekt is een zeur. Wie zich rekenschap geeft van de bestemming van de mens is in het beste geval een gek. Wie ergens in gelooft is een stomme klootzak. Het wordt, merk ik, steeds moeilijker over enig ernstig onderwerp een gesprek te voeren, waarin de ander na acht seconden nog weet wat hij zojuist heeft gezegd. Het einde der tijden schijnt wel op handen te zijn. Die indruk wordt vooral versterkt als men naar Hilversum luistert, tussen twaalf en een. Alles wordt maar steeds lelijker en smakelozer en laffer.'[211]

In het ontbreken van een prozatraditie en een nationale cultuur ligt volgens Reve de oorzaak van het lage niveau van de Nederlandse literatuur. Het werk van de Nederlandse auteurs die in een traditie proberen te schrijven, is 'eenvoudigweg beneden alle peil.' Wellicht dat hij daarom,

---

[210] Dit is een fragment uit een tekst van Bert Schierbeek (zie: Schierbeek 1963 [1960], p. 59; zie ook: Maas 2009, p. 610).
[211] *VW I*, P. 647.

behalve Couperus, uitsluitend auteurs uit Rusland en Frankrijk als zijn voorbeeld noemt. Die landen hebben volgens hem wél een prozatraditie.

Reve plaatst zijn eigen werk in oppositie tot de gemakzuchtige literatuur ('het schetsje en het babbeltje') en literatuur waarvan de vernieuwende vorm moet maskeren dat de auteur eigenlijk weinig te melden heeft en technisch niet zo vaardig is. Zijn werk, waaraan hij hoge eisen zegt te stellen, ontstaat niet in een vlaag van inspiratie. Reve werkt met zorgvuldig geconstrueerde schema's, resultaat bereikt hij pas na lange periodes van zwoegen en twijfelen. "'Een verhaal van zeg veertig pagina's, dat betekent voor mij minstens vierhonderd pagina's schrijven, doorhalen, wegsmijten, enzovoorts.'" "'Magie komt er eigenlijk niet aan te pas. Wel hard werk. Vakmanschap. Wie dat weet te veroveren is rijk.'" En later: "'[...] zonder vakmanschap kom je nergens. Met gevoel alleen komt er niets tot stand.'"

Of dat vakmanschap in Nederland op waarde wordt geschat, valt te betwijfelen. Reve noemt Nederland 'kunstvijandig' en 'een typisch a-literair land'. In Nederland zou slechts kunst aanvaard worden die dienstbaar is aan de maatschappij. "'En dat is kunst nu eenmaal hoogst zelden.'" Ook eind jaren veertig had Reve al het legertje critici gehekeld volgens wie hij in *De avonden* onvoldoende uitzicht bood.[212] Maar van de 'onredelijke overschatting' waaraan de schrijver naar eigen zeggen toen nog ten prooi viel, lijkt nu dus weinig meer te bekennen.[213]

In 'Gesprek met Van het Reve' keert Reve zich dus tegen dienstbare literatuur, lichtvoetige literatuur en literatuur die boven alles vernieuwend wil zijn. In plaats daarvan bepleit hij een schrijverschap dat voortbouwt op een traditie en streeft hij naar literatuur die 'de waarheid' openbaart. Dáárin schuilt volgens Reve de essentie van kunst, en die openbaring is voor hem een ethische, noch een esthetische aangelegenheid. De 'waarheid' definieert hij vooral door middel van negaties. Ze is 'lang niet altijd mooi. Die waarheid reinigt, bevrijdt, ontmaskert wat vals en onecht is, maar schoonheid zie ik er niet in.' Een waar kunstwerk bewerkstelligt volgens Reve altijd een 'schok', een 'hevige, duurzame ontroering' bij de lezer, toehoorder of beschouwer.

Reve positioneert zichzelf in deze tekst op een wat paradoxale wijze. Enerzijds verafschuwt hij een kunstenaarschap dat als romantisch getypeerd kan worden.[214] De vernieuwingsdrift van de Vijftigers moet het ontgelden, net als hun profilering als avant-gardebeweging door middel van de kwalificatie 'experimentelen'. Reve verwerpt het idee dat kunst tot stand komt door magie of dat de kunstenaar slechts hoeft te vertrouwen op zijn gevoel. In plaats daarvan stelt hij een kunstenaarschap van een meer classicistisch snit, waarin vakmanschap een voorwaarde is voor succes en waarin de traditie gerespecteerd wordt. Anderzijds stelt hij zich als eenling op in de literaire wereld, aangezien hij zichzelf als traditionalist manifesteert in een land dat naar zijn mening geen traditie heeft. Hij is dus, ook volgens zijn eigen redenering, origineel door niet origineel te willen zijn. Deze paradox zal kenmerkend blijken te zijn voor Reves positionering in het literaire veld. Reve keert zich af van de vernieuwings- en onderscheidingsdrift van de moderne kunstenaar, van wat Octavio Paz de 'traditie van de breuk' noemt, maar juist daarmee

---

212 *VW VI*, p. 95.

213 Wellicht was Reve verbitterd door de rel rond *Melancholia* en de geringe aandacht die de Nederlandse pers had voor *Werther Nieland* en *The Acrobat and Other Stories*.

214 Het begin van de romantiek valt samen met het moment waarop het idee zich verspreidde dat kunst origineel moet zijn en dat de kunstenaar in zijn werk spontaan uiting moet geven aan zijn gevoelens. De typische kunstenaar was niet langer een bekwaam vakman, hij werd een persoonlijkheid: een getourmenteerd genie. In die periode ontstond wat Octavio Paz de 'traditie van de breuk' noemt. (Paz 1976, p. 10-28.) De nadruk op vernieuwing en originaliteit wordt door Paz, en door vele anderen, beschouwd als het belangrijkste kenmerk waarmee de romantiek (of de moderniteit) zich van het classicisme onderscheidt. Zo schrijft Heinich over de opkomst van het '"romantische" model' als ze de tijd bedoelt waarin 'de avant-gardistische vernieuwing' in de plaats is gekomen van academisch succes (Heinich 2003, p. 107). In *The Theory of the Avant-Garde* beschouwt Renato Poggioli de avant-garde als een verhevigde vorm van de romantiek: 'One may legitimately assert that whereas the classical tradition is, by definition, one in which there exists no avant-garde force at all, romanticism is – in a certain way and up to a certain point – potential avant-gardism.' (Poggioli 1968, p. 52. Zie ook p. 55.)

zegt hij zich te onderscheiden van zijn collega's.[215] Het is de paradox van de *breuk met de traditie van de breuk*.
De ironische opzet van 'Gesprek met Van het Reve' – het ís immers geen gesprek – roept de vraag op welke waarde er moet worden gehecht aan de poëticale uitspraken die erin worden gedaan. In hoeverre verkondigt de 'Van het Reve' die hier door Reve ten tonele wordt gevoerd de werkelijke opvattingen van de auteur? In hoge mate, zo zal blijken. Want hoewel hij zijn mening meer dan eens bijschaaft en regelmatig accenten verlegt, zal Reve gedurende zijn hele carrière achter de opvattingen blijven staan die hij in 'Gesprek met Van het Reve' naar voren brengt – opvattingen dus over de noodzaak van traditie, het vakmanschap, over de non-utilitaire functie van literatuur en over de wil om via literatuur een emotie bij de lezer te bewerkstelligen. Om inzicht te bieden in de nuances en de ontwikkeling van Reves literatuuropvattingen, geef ik hieronder een overzicht van die opvattingen, zoals ze naar voren komen in Reves non-literaire teksten (het type teksten dus dat Dorleijn 'literatuurbeschouwelijk' noemt).[216] Waar dat relevant is, verwijs ik naar *Zelf schrijver worden*, de verslaglegging van de vier Albert Verwey-lezingen over kunst en literatuur die Reve in 1985 gaf voor de Rijksuniversiteit Leiden. Dit is de meest uitgebreide poëticale tekst van Reves hand, en verscheen bijna dertig jaar na 'Gesprek met Van het Reve'.

Overzicht van Reves literatuuropvattingen

'Het schrijverschap is, dames en heren, behalve wat het allemaal nog meer moge zijn, een vak, een ambacht.'[217] Dit stelt Reve aan het begin van zijn tweede openbare college in de Leidse Pieterskerk. Daarmee bedoelt hij niet dat kunst een volstrekt rationele aangelegenheid is. Integendeel: 'Het bestaan van kunst [...] is een mysterie, en zal dat altijd blijven.' Een zeer groot kunstwerk kan volgens Reve de indruk wekken dat het niet gemaakt is, maar geopenbaard, een indruk waardoor de kunstenaar 'non-existent' schijnt te worden. Dit is volgens de schrijver overigens geen reden om 'in katzwijm' te liggen voor kunst, maar wel moeten we ons realiseren dat niet alles rationeel verklaarbaar is. Hier contrasteert Reve het wezen van (grote) kunst met het productieproces ervan: grote kunst onttrekt de zware arbeid die eraan vooraf is gegaan aan het zicht. Dat veroorzaakt in eerste instantie het gevoel dat het kunstwerk ongeschapen is, maar de wetenschap dat er wel degelijk een persoon voor verantwoordelijk is, kan de status van die persoon van 'slaafs werktuig' doen omslaan in het tegendeel: een schepper van even bovennatuurlijke kwaliteiten als het kunstwerk waar hij of zij voor verantwoordelijk is. Een schepper dus met *charisma* in de Weberiaanse betekenis van het woord, dat wil zeggen gezegend met kwaliteiten die niet door eigen arbeid of verdienste zijn verkregen, maar die geschonken zijn door goddelijke genade; een *gave* kortom die zich niet rationeel laat verklaren.[218]
Deze laatste redeneerstap maakt Reve in dit college niet, maar hij lijkt wel ten grondslag te liggen aan Reves voortdurend herhaalde verklaring dat het schrijven van een boek of het maken van een schilderij niets bovenmenselijks is, maar een ambacht. Gedurende zijn hele loopbaan benadrukt Reve in interviews en lezingen het belang van vakmanschap:

- 'Het ontbreekt de meeste Nederlandse schrijvers mijns inziens aan vakmanschap.' (1957)
- 'Ik ben overigens zeer nuchter, vaktechnisch te werk gegaan. Ik wou in de eerste plaats een zekere mate van vakmanschap bewijzen.' (1962)

[215] Paz 1976, i.h.b. p. 10-24.
[216] Hoewel het overzicht noodzakelijk beknopt is, geeft het wel een betrouwbaar beeld van Reves literatuuropvattingen.
[217] *VW IV*, p. 431.
[218] Vgl. Marshall 1997, p. 20-22.

- ‘Maar je moet werken als een schrijnwerker, je moet het jezelf tot een eer rekenen om goed, eerlijk, deugdelijk werk te maken. Zoals Ben Groeneveld [...] zo terecht zei: “Laten we het vak goed beoefenen, dan zal het met de kunst ook wel in orde komen.”’ (1964)
- ‘Schrijven is mijn vak.’ (1975)
- ‘Er wordt slecht vakwerk geleverd. Zoals er ook steeds minder goede meubelmakers komen, minder goede loodgieters, noem maar op.’ (1978)
- ‘Ja, een vak natuurlijk. Dat is het. Ik oefen een ambacht uit.’ (1978)
- ‘Het is een vak. Ik kan m’n kop boven water houden, ik kan bestaan. [...] Het vak sterft uit, [...] er komen geen nieuwe mensen bij die lezen en schrijven kunnen, dat wordt op school niet geleerd.’ (1981)
- ‘Ik heb altijd gezien dat het een vak is.’ (1991)
- ‘Ik kon hem schrijven over het vak, want ik bewonderde Carmiggelt vanwege zijn vakmanschap. Hij gaf mij adviezen.’ (1994)
- ‘Schilderen is een vak, beeldhouwen, een huis bouwen, maar een boek schrijven ook. En als je dat vak niet leert, word je je hele leven belemmerd in het hanteren van de materie.’ (1994)[219]

Maar vakmanschap alleen is niet zaligmakend, want een goed technicus is volgens Reve niet automatisch een goed schrijver. Belangrijker nog dan vakmanschap is dat een schrijver over een ‘visie’ of ‘conceptie’ beschikt, een kwaliteit die niet aan te leren is. In 1981 zegt hij tijdens een lezing in het Engelse Bedford dat visie het meest essentiële onderdeel van het schrijverschap is. ‘Met visie bedoel ik ook conceptie, ik bedoel het levensgevoel van een schrijver, van hoe volgens hem de schepping, het bestaan der mensen, de verhouding van de schrijver zelf tot de mensen, tot de wereld, de verhouding van de mensen tot God, hoe dat in elkaar zit. En dan bedoel ik uitdrukkelijk, dat is geen staatkundige overtuiging, maar dat is een heel diep levensgevoel, dat geheel of grotendeels zelfs voor die schrijver onbewust mag zijn.’[220]
Dit ‘diep levensgevoel’ kan voor de schrijver zelf grotendeels onbekend, onaanraakbaar en onverklaarbaar zijn. Talent maakt deel uit van de visie, maar is hier geen synoniem van. Visie laat zich bij Reve misschien het beste definiëren als ‘intuïtie’ of ‘sensitiviteit’. Juist de

---

[219] Deze citaten zijn afkomstig uit respectievelijk: Vinkenoog 1957, Van Straten 1962, Harten 1964, AV *Beeldspraak* (NOS) 1975, Schmidt 1978, Bakkenhoven 1983 [1978], p. 203, Anoniem 1981, AV *Eeuwigh gaat voor oogenblick* (RKK) 1991, Van der Eerden 1994, Vanegeren 1994. Sjaak Hubregtse deelde Reves oeuvre in 1981 op in vier perioden: de Eerste Periode van het ‘oude werk’ (1946-1956), de Tweede Periode (1957-1962), een fase van overgang ‘met classicistische trekjes’, de Derde Periode (1963-1971), die ‘dualistisch romantisch’ is, en de Vierde Periode (1972-1981): ‘disharmonisch romantisch’ (Hubregtse 1981b, p. 9). Hubregtse stelt dat de Tweede Periode gekenmerkt werd door ‘veel vakmatige werklust en geringe dichterlijke inspiratie’ en brengt dit in verband met de nadruk die Reve in deze periode in interviews, essays en kritieken zou hebben gelegd op het technische vakmanschap. Volgens Hubregtse wordt de Tweede Periode door de Derde Periode gevolgd als het classicisme door de romantiek, waarmee hij ten onrechte de indruk wekt dat Reve van 1963 tot 1981 minder belang aan het vakmanschap is gaan hechten (Hubregtse 1981a, p. 133).

[220] Anoniem 1981. Vergelijkbare uitspraken zijn te vinden in Van den Hooff 1975: ‘Het schrijven steunt, is gebaseerd op drie elementen. We zullen ze noemen één, twee en drie. Kijk, één, dat noem ik de visie of je kunt het noemen de conceptie en dat is het wereldbeeld, het levensbeeld, het levensgevoel. Ik bedoel niet de staatkundige overtuiging of een of andere kalenderwijsheid, maar de kosmos, de mythe van het bestaan van de schrijver en van het bestaan in het algemeen.’ (‘Twee’ en ‘drie’ zijn stijl en woordgebruik, die Reve tot het vakmanschap rekent). In Bakkenhoven 1983 [1978]: ‘Bij het schrijven zijn er drie dingen waar het om gaat. Eén noem ik de visie, het levensgevoel, de kosmos van de auteur. Dat heeft niets met politiek of religie te maken.’ En in Meijer 2007 [1989]: ‘[...] ik heb altijd vastgehouden aan twee dingen: vakmanschap, en conceptie. Het is misschien wel in de eerste plaats die conceptie. Het wereldbeeld.’ (p. 132.) Aan Josine Meyer schrijft Reve in een brief van 17 november 1977: ‘Waar gaat het om in het proza? (Klein theoretisch discours). Het proza steunt op drie kwaliteiten: 1. Conceptie (visie); 2. Stijl; 3. Taalbeheersing. (Deze drie opgesomd in rangorde van gewicht.) Onder conceptie versta ik het, al dan niet expliciet vertolkte, wereldbeeld van de auteur. Niet een mening, maar een levensgevoel. Een onbewuste ordening van de kosmos, en een besef hoe het lot der mensen in elkaar zit. Alweer: geen opinie, maar een besef van zinhebbende samenhang van begrippen als Natuur, Liefde, Zonde, God, enz. enz.’ (Reve 1994, p. 420).

ongrijpbaarheid van het concept lijkt zijn belangrijkste eigenschap te zijn; bij pogingen om het begrip te vatten ziet Reve zich dan ook voortdurend genoodzaakt te vermelden wat de term *niet* inhoudt: een levensgevoel, ja, maar vooral géén politieke of religieuze ideologie, géén volkswijsheden. In een van zijn gastcolleges in Leiden zegt Reve over de conceptie: 'Het begrip is te totaal, dan dat één woord het adequaat kan uitdrukken.'[221]
Het hebben van visie is een noodzakelijke voorwaarde voor een kunstenaarschap. Zonder visie mag iemand zich volgens Reve geen kunstenaar noemen. Immers: 'Iemand zonder visie kan wel waarnemen, maar niet scheppen.'[222] Hij voert Harry Mulisch vaak ten tonele als mislukte schrijver omdat deze geen visie zou hebben,[223] terwijl hij D.H. Lawrence enkele malen noemt als iemand die dankzij zijn visie tot het maken van grote kunst in staat is, hoewel het hem volledig aan vakmanschap ontbreekt.[224]

Visie heeft volgens Reve niets met religie van doen, maar het wezen van kunst is volgens hem wel religieus. In een van de Leidse colleges stelt hij dat 'religieuze kunst' evenzeer een pleonasme is als 'blanke albino'. Hij noemt kunst en religie tweelingzusters, en stelt dat er geen andere dan religieuze kunst bestaat.[225] De religieuze ervaring die met het maken of consumeren van kunst gepaard gaat, is echter niet aan een specifieke godsdienst gerelateerde, maar een mystieke gebeurtenis. Reve plaatst de ontvankelijkheid van een kunstenaar voor dit mythische, magische aspect bóven de vermogens van de ratio. In 'Demaskee der Demaskering' (1967) beschouwt hij die ontvankelijkheid als een voorwaarde, zonder welke helder denken onmogelijk is.

> […] De mens [is] van nature en in diepste wezen, religieus of hij wil of niet, en het tragisch drama van het menselijk bestaan [kan hij] alleen dan ten volle [...] doorleven, als hij het, behalve in zijn causale feitelijkheid, tevens mytisch weet te ervaren: *niemand kan zonder mythe leven.* [...]Het mythisch denken is niet de aan het logies denken inferieure funktie, waarvoor zovele verlichte geesten het houden […], maar is de basis, zonder welke geen logies denken tot volwassen ontwikkeling kan komen. Het mythisch denken is primair en gaat aan het logies denken vooraf, maar is daarvan niet het infantiel, zo spoedig mogelijk te overwinnen voorstadium. Alleen wie de mythe in volle diepte, schoonheid en levendmakende kracht kan beleven, mag hopen op een volwaardig funktionerende rede, en het is dan ook bepaald geen toeval, dat de vertolkers van de mythe bij uitstek, de grote kunstenaars en mystici, steeds bezitters blijken te zijn van een zeer krachtige, heldere en zuivere intelligentie.[226]

Vanaf het begin van de jaren zestig besteedt Reve aandacht aan het mythische, magische aspect van het creatieproces. Zo zegt hij in 1963 tegen Jaap Harten dat de creatie een religieuze

---

221 *VW IV*, p. 433.
222 Van den Hooff 1975. Zie ook: Bakkenhoven 1983 [1978], p. 195 en Reve 1994, p. 421 (17-11-1977).
223 Zie over Mulisch bijvoorbeeld: AV *Mies en scène* (VARA) 1969, Rijkens 1975, Van Gool 1978 en Rooduijn 1982. Aan Josine Meyer schrijft Reve in 1977 dat ook het latere werk van Hermans lijdt aan een gebrek aan visie, terwijl de taal en de stijl van de schrijver in orde zijn (Reve 1994, p. 421 (17-11-1977)).
224 In 1978 zegt Reve tegen Jef van Gool: 'D.H. Lawrence is een voorbeeld van iemand die met een geringe eruditie en een heel beperkt talent en een heel onpersoonlijk woordgebruik toch een groot werk kon schrijven, door zijn visie, door wat hij te zeggen had.' (Van Gool 1978) En in datzelfde jaar tegen John Bakkenhoven: '[...] Als iemand een diep besef heeft van hoe de wereld – zijn wereld – in elkaar zit, maar twee en drie [bedoeld zijn: de stijl en het taalgebruik, EP] zijn bij hem heel gebrekkig, dan kan die iemand toch een werk met blijvende waarde schrijven. Neem Lawrence maar als voorbeeld. Een man met een gebrekkige stijl en arm woordgebruik maar met een grote visie.' (Bakkenhoven 1983 [1978]). In 1981 zegt Reve over Lawrence tijdens een lezing in Engeland: 'But now you see how a, I wouldn't say mediocre, but rather limited talent and small erudition can perform if the person, if the artist is seized by a real idea. In spite of that, you know, limited talent of style and everything, he did write *Lady Chatterley's Lover*, which is a monument.' (Anoniem 1981). In een brief aan Wim Bergmans van 31 december 1971 schrijft Reve: 'Hij, Lawrence, is een voorbeeld van wat een matig talent, een matige intelligentsie en een wrakke gezondheid tezamen vermogen, als er gegrepenheid is en de gewaarwording van een opdracht.' (Reve 1983, p. 76). En in een brief aan Hans van Straten van 22 oktober 1984 noemt Reve Lawrence 'een voorbeeld van wat iemand met een uiterst beperkt talent tot stand kan brengen, als hij zich gegrepen en gedreven weet door een Idee.' (Reve 1993, p. 228 (22-10-1984).)
225 *VW IV*, p. 413-416, 424, 449.
226 *VW VI*, p. 396-397 (oorspr. curs.).

bezigheid is, en stelt hij in datzelfde jaar in zijn bijdrage aan een debat over engagement op de International Writers' Conference in Edinburgh: 'art in its very essence is religious'.[227]
In grofweg de eerste vijftien jaar van zijn schrijverschap legt Reve echter stevig de nadruk op het technische aspect van het creatieproces, wat de indruk kan wekken dat hij het irrationele of 'religieuze' karakter ervan ontkent. In 'Gesprek met Van het Reve' stelt hij bijvoorbeeld dat er bij het schrijven geen magie komt kijken, maar hard werk en vakmanschap. Met dit soort uitspraken lijkt hij zich vooral te willen verzetten tegen diegenen die in die irrationaliteit een excuus zien om de creatie niet aan een rationele analyse te hoeven onderwerpen. Want de constatering dat kunst en religie tweelingzusters zijn is niet, zoals bijvoorbeeld Gerard Raat beweert, een inzicht uit de laatste periode van Reves schrijverschap.[228] In 'Konflikt en typering in de tragedie', een bijdrage aan *Tirade* in het voorjaar van 1960, stelt Reve al dat de 'ongrijpbare dromers' die betogen dat kunst 'de tweelingzuster van de religie en daarom een ondoordringbaar mysterie' is, een 'waarheid als een koe' verkondigen. En daar heeft niemand iets aan, meent hij: 'Al schiet ons verstand voor het begrijpen van het wezen der dingen tekort, hieruit volgt niet, dat we dit verstand niet zouden mogen gebruiken om correlaties te signaleren en tot het opstellen van bruikbare hypothesen, theorieën en wetten te komen.'[229] De aandacht die Reve vanaf de jaren zestig besteedt aan het religieuze karakter van kunst is dus geen omslag in zijn poëtica, maar veeleer een accentverschuiving.
De creatie steunt volgens Reve dus op twee elementen: visie (of conceptie) en vakmanschap. Dit vakmanschap, de techniek, splitst hij dan vaak weer op in twee of drie onderdelen: compositie, stijl, en woord- of taalgebruik. Zo komt hij tot wat hij in 1981 tijdens de al genoemde lezing in Engeland de 'vier hoekstenen' en in zijn colleges in Leiden de 'Vier Zuilen van het Proza' noemt: Conceptie, Compositie, Stijl en Woordgebruik.[230] Ook deze indeling gaat terug tot het begin van de jaren zestig. In 'Zwaar overschat debuut', een vernietigende recensie van Mulisch' toneelstuk *Tanchelijn* in het maart-aprilnummer van *Tirade* 1960, spreekt Reve van 'het vakmanschap van de auteur, dat tot uitdrukking komt in de compositie, de beheersing van de taal, de economie van de stijl, de echtheid van de observatie, en dergelijke'.[231] Hoewel hij stijl dus tot het vakmanschap van een auteur rekent, betoogt Reve in de Pieterskerk dat dit element, net als conceptie, niet aan te leren is; compositie en woordgebruik zijn dat volgens hem wel. Op andere plaatsen stelt hij dat talent of visie niet aan te leren is, en vakmanschap wel.[232]
Vakmanschap en visie staan volgens Reve samen ten dienste van het doel van literatuur, en dat is het overdragen van de emotie van de schrijver op de lezer. In het gesprek met Gorré Mooses eist Reve van kunst al dat zij een 'hevige, duurzame ontroering' bij de lezer of beschouwer bewerkstelligt. Ruim zes jaar later, eind 1964, komt hij voor het eerst tot de definitie van kunst die hij de rest van zijn schrijverschap trouw zal blijven: 'een gestileerde vorm van menselijke

---

[227] Zie, resp.: Harten 1983 [1963] en Delvigne 1996, p. 227.
[228] Raat 1990, p. 20.
[229] *VW VI*, p. 258. Reve blijft het beeld van kunst en religie als tweelingzusters zo nu en dan gebruiken in brieven, interviews en lezingen. Zie bijvoorbeeld het gesprek met K.L. Poll in *Algemeen Handelsblad* (Poll 1968), de brief aan Bernard Sijtsma van 27 november 1970 (Reve 1981, p. 67), Van den Hooff 1975, en de 'Prachtrede' die hij op 1 november 1972 houdt bij de viering van het 25-jarig jubileum van *De avonden* (*VW VI*, p. 441).
[230] Anoniem 1981, p. 60-62, *VW IV*, p. 432 e.v. Tijdens zijn lezing in het Engelse Bedford toont Reve zich overigens niet gelukkig met de term 'hoekstenen', omdat die lijkt te impliceren dat ieder onderdeel even belangrijk is. Volgens Reve is visie of conceptie het meest essentiële onderdeel, gevolgd door achtereenvolgens compositie, stijl en woordgebruik.
[231] *VW VI*, p. 250. In Van den Hooff 1975, Van Gool 1978 en Bakkenhoven 1983 [1978] deelt Reve het vakmanschap in tweeën (stijl en taalgebruik/woordgebruik), in Anoniem 1981 noemt hij naast visie drie elementen (compositie, stijl en taalgebruik/woordgebruik) als van belang voor de productie van kunst. Op het belang van stijl gaat Reve, onder andere, in in een brief aan Hans van den Bergh van 11 maart 1970. 'Wie het over kunst heeft, heeft het over *stijl*. Kunst is stijl, dat wil zeggen stilering. Stilering is: het door verwijdering van het bijkomstige zichtbaar maken van wat voor de kunstenaar de essentsie [sic] is.' (Reve 1985, p. 179).
[232] Zoals in Van den Hooff 1975.

aktiviteit, of een produkt van die aktiviteit, die een ontroering teweeg brengt.'[233] Tijdens de openbare colleges in Leiden gebruikt Reve bijna letterlijk dezelfde definitie.[234]
Om die ontroering te laten plaatsvinden moet niet alleen de schrijver, maar ook de lezer over voldoende communicatieve vaardigheden beschikken. Daar waar de schrijver de emotie die aan een werk ten grondslag ligt via zijn vakmanschap in een tekst codeert, is het aan de lezer om de tekst vervolgens te decoderen. In een gemaskeerd zelfinterview in *NRC Handelsblad* vertelt Reve in 1985 aan 'speciale verslaggever' Herman Zeevoerder:

> 'Wat ik, als schrijver optimaal kan bereiken dat is, dat er bij de lezer een voorstelling ontstaat die, wat emotionele lading betreft, aan de mijne verwant is. Wat ik doe, is het op papier neerzetten van abstracties, gecodeerd in letters die in groepen van woorden geordend zijn. De persoon, het huis, de straat, enzovoorts, enzovoorts, die moeten, zoals ik ze in drukletters, als in een blauwdruk, aanbied, door de lezer gematerialiseerd worden. De schrijver doet een deel van het werk, de lezer het aanvullende deel. Lezen is iets veel minder passiefs dan men vaak denkt. Voor lezen is een bepaald, creatief voorstellingsvermogen vereist, en een bepaalde intelligentie.'[235]

Reve stelt dus eisen aan zijn lezers. In de eerste plaats dient de lezer over voldoende technische bagage te beschikken om de door de schrijver gecodeerde boodschap te decoderen. Ten tweede moet ook bij de lezer een visie aanwezig zijn. Die hoeft niet van gelijk formaat en gelijke ontwikkeling te zijn als de schrijversvisie, maar moet in aard wel met haar overeenstemmen. Anders gezegd: de schrijversvisie moet – bewust of onbewust – door de lezer worden herkend om de emotie te kunnen ondergaan. Het kunstwerk, het boek, verhaal of gedicht, is pas werkelijk voltooid als dit proces zich heeft afgespeeld. Is dit het geval, dan biedt het kunstwerk de lezer troost, iets waar Reve al in 'De overschatting' op zinspeelde.

Volgens Reve is zowel kunst als religie nutteloos. Beide dienen geen concreet maatschappelijk doel en zijn geen verlengstuk van ethiek of politiek. In zijn eerste openbare college in Leiden stelt hij dat 'literatuur, als alle kunst, nutteloos is en nauwelijks verband houdt met, noch invloed heeft op de maatschappij.'[236] Op andere plaatsen bedient Reve zich graag van Oscar Wildes aforisme 'all art is quite useless.'[237]
Al vanaf het begin van zijn schrijverschap verzet Reve zich tegen het idee dat kunst een sociale functie moet hebben. In 1948 laat hij de lezers van *Nederlandse Bibliografie* weten dat hij het niet zijn taak acht uitzicht te bieden, en in het gesprek met Gorré Mooses betoogt hij dat kunst slechts 'hoogstzelden' dienstbaar is aan de maatschappij. Ook in het interview dat Simon Vinkenoog hem in 1957 afnam, wijst Reve op de 'onmaatschappelijkheid' van kunst, en legt hij bovendien een verband tussen kunst en (de christelijke) religie. Net als in 'Gesprek met Van het Reve' stelt hij hier dat kunst de waarheid moet openbaren.

> 'Een schrijver moet geloven in wat hij doet, op niet-rationele grondslag. Hij moet betekenis aan alles geven, terwijl een schrijver die rationeel denkt er evengoed mee kan uitscheiden,

[233] Van Wilder 1964, p. 33.
[234] Namelijk: '[...] kunst is gestileerd menselijk handelen (of een produkt daarvan), dat een ontroering teweegbrengt.' (*VW IV*, p. 413.) Nagenoeg dezelfde definitie is te vinden in: Anoniem 1983 [1966], Uyldert 1967, Nies 1974, Van Rooijen 1982, Reve 1985 p. 179 (11-3-1970) en 312 (23-11-1979), Van Brummelen 1993.
[235] *VW VI*, p. 568-569. Gelijksoortige opmerkingen over de communicatieve functie van kunst zijn te vinden in onder andere Jessurun d'Oliveira 1965 (p. 160), Wierenga 1969, Bodar 1972, Bakkenhoven 1983 [1978], Rooduijn 1982, AV *Reve show* (NOS) 1988 en AV *Eeuwigh gaat voor oogenblick* (RKK) 1991. In *Reve show* antwoordt de auteur op Postema's vraag of hij aan de lezer denkt als hij schrijft: 'Ja, heel beslist, heel beslist. Ik schrijf voor een lezer en ik kan nog zulke hoge, verheven dingen schrijven: iemand anders moet het kunnen begrijpen.' In *Eeuwigh gaat voor oogenblick* stelt Reve: 'Ik heb altijd gezien dat het een vak is. En ook altijd rekening gehouden met een *lezer*. Hè, mensen schrijven een boek maar houden er geen rekening mee dat iemand dat moet lezen en begrijpen.'
[236] *VW IV*, p. 424.
[237] Zie onder andere: Mulder 1983 [1972], Van Beckum 1974, Van den Hooff 1975, Reve 1988 [1982], p. 17 (9-5-1971) en Dietz & Huizing 1985.

want waarom zou hij schrijven? *Kunst is niet antimaatschappelijk, maar onmaatschappelijk; zij is alleen: openbaring.* Er heerst nog altijd een verwarring over de begrippen "waarheid" en "werkelijkheid". Een verhaal van Tsjechov kan van a tot z verzonnen zijn en tóch, als kunst, waarheid zijn; de maatschappij daarentegen is de werkelijkheid. Zo zijn de christelijke mythologieën niet werkelijk, maar waar. Ja, ik ben christen.'[238]

Zijn gehele loopbaan zal Reve van mening blijven dat kunst en religie elkaar vinden in hun nutteloosheid en onmaatschappelijkheid, en deze opvattingen zal hij voortdurend verdedigen tegen wat volgens hem de communis opinio is: het idee dat kunst of de kerk de maatschappij zouden moeten stichten of hervormen. Soms doet hij dat in heftige bewoordingen, zoals in de rede die hij in 1972 uitspreekt bij de viering van het 25-jarig jubileum van *De avonden*.

> Alles wat talent, ontwikkeling en intelligentie bezit, wijst elke maatschappelijke dienstbaarheid van de kunst af, als een in oorsprong kalvinistiese, dat wil zeggen theokratiese en totalitaire eis. Kunst heeft in haar diepste wezen niets met de maatschappij te maken. Daar waar men anders dekreteert, komt aan alle scheppende kunst een einde, zoals in het Duitsland van Hitler, het Rusland van Stalin en Bresjnew, het Cuba van de behalve schrijvers voor het gemak meteen ook maar de homoseksuelen vervolgende Fidel Castro, of zoals in het China van de Grote Leider Mao, verzinner van de enormste banaliteiten die ooit uit enig brein de drukpers hebben gehaald [...].
> Kunst heeft geen nut, is niet maatschappelijk, en is evenals haar tweelingzuster de religie, in maatschappelijk opzicht a-moreel.[239]

Reve spreekt zich dus uit voor een autonome positie van literatuur (en kunst): ze moet in zijn ogen onafhankelijk opereren van ideologische invloedssferen. Voor de goede orde: met 'autonoom' doel ik dus *niet* op de autonomie van de literaire tekst (de autonomistische poëtica zoals die door A.L. Sötemann is gedefinieerd), maar op de autonomie van het literaire veld ten opzichte van andere velden.[240]
In de inleiding van *The autonomy of literature at the fins de siècles* (2007) onderscheiden Dorleijn, Grüttemeier en Korthals Altes vier typen heteronome krachten die de autonomie van het literaire veld kunnen bedreigen: ten eerste de druk van de (commerciële) markt, op de tweede plaats politieke machten zoals de staat en politieke partijen; ten derde religie en moraliteit en ten slotte de journalistieke praktijk.[241] Reve richt zich in zijn pleidooien voor de autonomie van het literaire veld vooral tegen een combinatie van de drie laatstgenoemde heteronome machten. Wat hem tegen de borst stuit, is het beroep op moraliteit zoals dat wordt gedaan door kerken – als geïnstitutionaliseerde vorm van religie – door politiek én journalistiek – met name door protestants georiënteerde critici.[242] De verhouding tot de commerciële markt is een heel andere

---

[238] Vinkenoog 1957 (curs. van mij, EP). Zie over Reves onderscheid tussen 'waarheid' en 'werkelijkheid' ook: Raat 1990, p. 21.
[239] *VW VI*, p. 440-441. Deze tekst werd op 2 november 1972 integraal afgedrukt in *Het Parool*, onder de kop 'Kunst heeft niets met de maatschappij te maken'. Reve spreekt zich voorts uit over de nutteloosheid en amoraliteit van kunst en religie in onder meer: Van Doorne 1966a, Mulder 1983 [1972], p. 130, Bibeb 1983 [1973], p. 154, 157, Van Beckum 1974, Reve 1974, p. 116, Van den Hooff 1975, Reve 1981, p. 67 (27-11-1970), Reve 1988 [1982], p. 17 (9-5-1971), 32 (15-6-1971), Reve 1983, p. 78-79 (31-12-1971), Dietz & Huizing 1985, Kottman 1996.
[240] Vgl. Sötemann 1985. Tegenwoordig is het onderscheiden van twee betekenissen van autonomie gebruikelijk: autonomie van de literaire tekst (ofwel poëticale autonomie) en autonomie van het literaire veld (ofwel institutionele autonomie). Zie bijvoorbeeld Vaessens 2006a, p. 5, Vaessens 2006b, p. 41-42, Dorleijn, Grüttemeier & Korthals Altes 2007, Grüttemeier 2007. Ruiter en Smulders (Ruiter & Smulders 2009, Ruiter & Smulders 2010) noemen naast deze twee vormen nog 'autonomie van de schrijver als subject' (2009, p. 22) of 'de autonomie van het subject' (2010, p. 69-76). Sander Bax komt tot vijf 'niveaus': maatschappelijke autonomie, sociaaleconomische autonomie, institutionele autonomie, autonomie als schrijversidentiteit en poëticale autonomie (Bax 2007, p. 337-353).
[241] Dorleijn, Grüttemeier & Korthals Altes 2007.
[242] De door Reve bepleite autonomie begeeft zich echter niet buiten de grenzen van de wet. Zo stelt Reve tijdens het Ezelproces: '[...] ik ben van mening, dat de kunstenaar dezelfde rechten en plichten heeft als ieder ander, en dat hij in het maatschappelijk verkeer dezelfde zorgvuldigheid in acht dient te nemen als dewelke iedere andere burger past.' (*VW II*, p. 382.)

kwestie, aangezien de markt geen moraal predikt, maar winst nastreeft. Die verhouding tussen de schrijver en de markt komt nog uitvoerig aan de orde.

Vanaf het begin van zijn schrijverschap zegt Reve belang te hechten aan traditie. Direct na de publicatie van *De avonden* laat hij weten niet als revolutionair te willen worden beschouwd: 'Kwaad kan ik me [...] maken als men het voorstelt of ik de wereld een onmogelijke zienswijze opdring, met een nieuwe richting experimenteer of "alles af wil breken".'[243] In plaats van te streven naar vernieuwing heeft het volgens Reve meer zin om je de techniek van eminente voorgangers eigen te maken; in Reves geval schrijvers als Flaubert, Toergenjew, Céline, Tsjechov, Nescio en Couperus. In de Leidse colleges besteedt Reve slechts zijdelings aandacht aan dit punt, maar de uitvoerige uiteenzettingen over stilistische technieken daarin kunnen in hun geheel worden beschouwd als illustratie van dit standpunt. Reve presenteert zijn overtuigingen op dit gebied niet als particuliere voorkeuren, maar als een reeks wetmatigheden, geboden en verboden – met namen als de 'Wet van de Onbruikbaarheid van de Werkelijkheid', het 'Verbod van het Onverwachte' – zonder welke geen enkele prozaschrijver het kan stellen. Aan Dolf Hamming, toen directeur van *De Bezige Bij*, schrijft hij over een van de standpunten in zijn colleges: 'Gode zij dank verkondigde ik niets nieuws, en ik ben geen vernieuwer. Alles wat "nieuw" en "origineel" is, is slecht en waardeloos.'[244]
Reves voorkeur voor wetmatigheden in literatuur blijkt onder meer uit de reeks toneelrecensies die hij aan het einde van de jaren vijftig in *Tirade* publiceert. Hij wijst dan op universele en transhistorische wetten in het theater, 'onwrikbare' wetten waar niemand zich straffeloos aan kan onttrekken.[245] Overigens is hij dan van mening dat een schrijver van proza of poëzie een wat grotere mate van vrijheid geniet. Mits de schrijver 'een groot kunstenaar is' kan hij volgens Reve tot op zekere hoogte proberen zelf zijn eigen wetten te creëren.[246] Maar door de jaren heen zal Reves afkeer van het streven naar originaliteit in de literatuur een vaak bereden stokpaard blijken te zijn. 'Wat ik erg belangrijk vind voor een kunstenaar', zo zegt hij in 1975 in *Het Vrije Volk*, 'is dat hij niet moet proberen opzettelijk origineel te zijn. Ik heb altijd bepaalde andere schrijvers als voorbeeld genomen. Dat is het beste dat je doen kunt, mensen die je bewondert imiteren, want als je een eigen talent hebt, maak je toch iets anders, je kunt het toch niet nadoen.'[247]
Hier is weer de tweedeling zichtbaar tussen 'visie' en 'vakmanschap'. Een schrijver kan zich volgens Reve technisch bekwamen door zich te richten op grote voorbeelden; de visie, die ook het talent bevat, is daarentegen is hoogstpersoonlijks – en dus origineel. Zijn afkeer van vernieuwing geldt dan ook vooral experimenten met de vorm van een tekst of kunstwerk, en in het bijzonder kunstenaars die vormvernieuwing bovenaan hun prioriteitenlijst hebben staan en hun zelfbeeld als kunstenaar relateren aan de mate waarin ze erin geslaagd zijn iets nieuws te brengen. Meestal resulteert die vernieuwingszucht volgens Reve namelijk in onbegrijpelijke teksten of kunstwerken, en daarmee wordt een overdracht van emotie tussen zender en ontvanger geblokkeerd. 'Avant-garde' is Reves verzamelnaam voor dergelijke kunst, en vanaf het einde van de jaren vijftig begint hij zich hier krachtig tegen af te zetten. In het gesprek met Gorré Mooses keert hij zich tegen de vormexperimenten van de Vijftigers, en in een van zijn

243 *VW VI*, p. 95. Zie ook, bijvoorbeeld, een uitspraak van Reve in Harten 1964: 'Ik ben nooit bang geweest dat mijn werk op de stijl van een ander zou lijken. Ik heb nooit, als zoveel jongere schrijvers blijkbaar, die doodsangst gehad om onorigineel te zijn. Waarom zou je een half leven vermorsen om een nieuwe stijl te ontdekken?' In Ruivenkamp 1966 zegt Reve: 'Het is alleen maar die rare, woeste zucht naar originaliteit. Het moet origineel zijn, het mag nooit op iets anders lijken. Ik streef niet naar originaliteit.'
244 Reve 1993, p. 288 (14-12-1990).
245 *SS*, p. 88, *SS*, p. 93, *VW VI*, p. 257.
246 *SS*, p. 93.
247 Van den Hooff 1975.

toneelkritieken in *Tirade* waarschuwt hij tegen 'de hijgende speekselsproeiende argumentaties van de avantgardisten' en stelt hij:

> Er heersen in onze tijd een vrijwel kritiekloze aanbidding van alles wat nieuw en jong is of zich als zodanig aandient, en een ware kultus van het primitieve en naïeve, die het liefst de beschilderde kokosnoot op de troon der kunst zou willen plaatsen en alle artistieke produktie zou willen terugbrengen tot schreeuwen, krassen en vlekken.[248]

Reves positionering als traditionalist is op twee manieren paradoxaal. De eerste noemde ik hierboven al: Reve breekt met de traditie van de breuk. Aangezien originaliteit volgens Reve tot norm is verheven en hij zich tegen deze norm verzet, toont hij zich origineel op een metaniveau. De tweede paradox schuilt in zijn herhaaldelijke positionering als 'romantisch-decadent' kunstenaar. Voor het eerst doet hij dat in 1962, als hij in een interview zegt dat zijn werk aansluit bij 'een heel oude traditie, de romantiek en de decadentie.'[249] Wat hier wringt is, uiteraard, dat juist de romantiek zich kenmerkte door een sterke vernieuwingsdogmatiek. In zijn afkeer van (met name vormtechnisch) originaliteitstreven sluit Reve zich dus aan bij een traditie waarin dat originaliteitstreven zijn oorsprong vindt. Een traditie waarvan, volgens Renato Poggioli, het door Reve zo gehate avant-gardistische antitraditionalisme slechts een variant is.[250]
De zelfkarakterisering van Reve als romanticus is overigens op veel punten verdedigbaar, zeker als zij wordt gerelateerd aan Mario Praz' *The Romantic Agony*. Meermalen liet Reve weten dat hij zijn ontdekking van zijn plaats in de literaire geschiedenis aan dat boek te danken had.[251] Praz beschouwt iedere kunstenaar in wezen als romanticus, omdat iedere kunstenaar een verhoogde mate van sensitiviteit bezit. De romanticus onderscheidt zich volgens Praz echter van de classicist omdat hij de onmogelijkheid om uiting te geven aan het 'onzegbare' erkent, en daaronder lijdt, terwijl de classicus voorwendt het mysterie te kunnen beteugelen door een ultieme vormbeheersing.[252] De drang en het onvermogen om het onzegbare op papier te krijgen kunnen als een van de hoofdthema's van Reve worden beschouwd; het is de tragiek die is samengebald in het utopische 'Het boek van het Violet en de Dood'. Bovendien bracht Reve zelf zijn motief van de Meedogenloze Jongen rechtstreeks in verband met Praz' analyse van 'La

---

[248] *SS*, p. 86-87.
[249] Sleutelaar 1962. Deze kwalificatie van zijn werk en zijn schrijverschap blijft hij tot het eind van carrière trouw. Reve noemt zichzelf of zijn werk 'romantisch-decadent' in onder andere: de brief die in facsimile is afgedrukt in de flap van 'Herfstdraden' (Van het Reve 1975 [1966]), Anoniem 1983 [1966], Zaal & Van der Molen 1983 [1966], Poll 1968, Mulder 1983 [1972], Hofhuizen 1972, Bakkenhoven 1983 [1978], Van Impe 1983 [1980], Kagie 1986, Reve 1988 [1982] p. 10, De Goede 1993, *VW II*, p. 404, AV *Literaire ontmoetingen. Gerard Kornelis van het Reve* (AVRO) 1963, AV *Zo maar een zomeravond* (VARA) 1969, AV *Koos Postema op woensdag* (VARA) 1971, AV *TV show* (TROS) 1984, AV *Eeuwigh gaat voor oogenblick* (RKK) 1991, AV *Favoriete schrijvers. Gerard Reve en Jan de Hartog* (VARA) 1992. De term 'romantisch-decadent' werd dus niet, zoals Sjaak Hubregtse in de inleiding van *Tussen chaos en orde* stelt, met betrekking tot Reve gelanceerd in een essay van Jürgen Hillner uit 1969 (Hubregtse 1981b, p. 12-13). Het essay waar Hubregtse op doelt is 'Gerard Kornelis van het Reve: "Ik ben een romantisch decadent auteur", dat voor het eerst in het Nederlands verscheen in de *Nieuwe Rotterdamse Courant* van 23 augustus 1969 en werd opgenomen in *Tussen chaos en orde* (Hillner 1981 [1969]).
[250] Poggioli 1968, p. 52, 55.
[251] Zo zegt hij in 1966 tegen Wim Zaal en Frits van der Molen: '[...] toen kreeg ik toevallig het boek van prof. Praz in handen. *The romantic agony*, en ging mij opeens een licht op. Ik zag opeens dat mijn geschrijf over sex, drank, dood, graf, wreedheid en religie prima aansloot op een eerbiedwaardige literaire traditie van minstens twee eeuwen: die van de Romantiek. Ik sta ergens tussen de Romantiek en de Decadentie [...], waarbij ik van de Romantiek de agressie heb, en van de Decadentie de dadenloze bespiegeling. De figuur van de Meedogenloze Jongen in *Nader tot U* [...] is niet mijn ideaal-ik, zoals amateur-psychologen wel hebben beweerd, en ook niet God [...] maar, doodgewoon, de homoseksuele pendant van *La Belle Dame Sans Merci* uit de Romantiek.' (Zaal & Van der Molen 1983 [1966], p. 106-107.) Zie ook: Anoniem 1983 [1966], Van Impe 1983 [1980] en *VW II*, p. 363.
[252] Praz 1979. Praz stelt in zijn inleiding: 'The essence of Romanticism consequently comes to consist in that which cannot be described. The word and the form [...] are only accessories. The essential is the thought and the poetic image, and these are rendered possible only in a passive state. The Romantic exalts the artist who does not give a material form to his dreams – the poet ecstatic in front of a forever blank page, the musician who listens to the prodigious concerts of his soul without attempting to translate them into notes.' (p. 14-15)

belle dame sans merci', en is Reves gelijkschakeling van religie en kunst een typisch romantisch verschijnsel.[253]

Na dit overzicht-in-vogelvlucht van Reves literatuuropvattingen zijn twee voorlopige conclusies te trekken. Ten eerste vertonen Reves uitspraken over literatuur en kunst een hoge mate van consistentie. 'Gesprek met Van het Reve' is de eerste tekst waarin Reve deze opvattingen uitgebreid uit de doeken doet. De tekst is, met andere woorden, een goede indicator voor hoe Reve zichzelf, zijn werk en (dat van) anderen in de loop der jaren zal beschrijven en kwalificeren. Het is – en dit is de tweede conclusie – dan ook verdedigbaar dat het 'interview' als een betrouwbare literatuurbeschouwelijke tekst werd en wordt beschouwd.
Maar er is, zoals gezegd, meer met deze tekst aan de hand. En dat meer komt aan het licht als we bedenken dat Reve in deze tekst een situatie, een ruimte, een ik-verteller en twee personages heeft gecreëerd, waaronder een representatie van zichzelf.
Omdat het personage Gerard Kornelis van het Reve louter door de ogen van Gorré Mooses, de ik-verteller en fictieve auteur van de tekst, wordt beschreven, krijgt de lezer hem tegelijkertijd op twee manieren voorgeschoteld. Immers: enerzijds is het beeld van Van het Reve een creatie van Gorré Mooses, anderzijds, een niveau hoger, zijn zowel Van het Reve als Gorré Mooses creaties van de auteur Gerard Reve. Twee termen uit de imagologie kunnen dit wellicht verduidelijken. De 'Van het Reve' in deze tekst is zowel een auto- als een hetero-imago: Reve wordt zowel afgebeeld door hemzelf als door iemand anders.[254] Deze complexe structuur biedt Reve volop mogelijkheden om te spelen met zijn zelfrepresentatie. En dat doet hij dan ook.

'Gesprek met Van het Reve' als literaire tekst

Gorré Mooses ontpopt zich in het vraaggesprek niet als een bijzonder scherpzinnige of kritische geest. Zijn vragen ontstijgen het niveau van een damesblad nauwelijks: 'Wanneer bent u begonnen te schrijven?', 'Zijn uw verhalen naar de werkelijkheid getekend? Zijn het in beginsel waar gebeurde geschiedenissen?' Wel heeft de journalist een duidelijke mening over de kwaliteit van Reves werk en is hij op de hoogte van de Nederlandse literatuur.
Het verslag van Gorré Mooses begint met een paar opmerkingen over de aanleiding voor het interview. De journalist blijkt vooral te worden gedreven door *human interest*. Na het herlezen van *De avonden*, 'dat onbetwistbaar een Nederlandse klassiek [sic] is geworden' had hij zich herinnerd hoe geïnteresseerd hij is in de persoon en het privéleven van de auteur. En passant prijst hij Reve daarbij de hemel in.

> Hoe zou deze auteur leven, wiens korte roman *Werther Nieland*, ongeveer twee jaar na zijn eerste, sensationele boek verschenen, werd genegeerd, en die in 1956 een bundel in het Engels geschreven novellen publiceerde, waarvan de waarde zich omgekeerd evenredig verhoudt tot de waardering die ze tot nu toe mochten ontvangen?[255]

Niet nader genoemde bronnen hebben de auteur aan Gorré Mooses omschreven als een zonderlinge heremiet ('Hij komt nergens'. 'Hij leeft helemaal teruggetrokken.' 'Een soort kluizenaar.' 'Een bezeten monomaan.') Wellicht refereert (de auteur) Reve hier aan het interview

---

[253] Zie over dit laatste Anbeek 1996b, die Reve een 'ware romanticus' noemt (p. 79-126, citaat op p. 93). Zie over Reve, de romantiek en/of de decadentie voorts onder meer: Kaleis 1981 [1969], Gomperts 1981 [1974], p. 332-333, Peet 1985, Hubregtse 1981a, Hubregtse 1990. Nop Maas geeft in het tweede deel van zijn biografie een overzicht van Reves uitspraken over de Meedogenloze Jongen, en van analyses van anderen hierover (Maas 2010, p. 154). Dit overzicht is bedoeld als aanvulling op Beekman & Meijer 1973, p. 208-218.
[254] Vgl. Beller & Leerssen 2007. De imagologie richt zich, aldus Beller en Leerssen, vooral op de (literaire) representaties van landen en volkeren. Het analytisch gereedschap van de imagologie, waaronder de termen 'hetero-' en 'homo-imago' zijn mijns inziens echter uitstekend toepasbaar in een bredere context, waaronder de (literaire) representatie van kunstenaars en kunstenaartypen.
[255] *VW VI*, p. 635.

van Simon Vinkenoog, dat immers begon met de mededeling dat Reve niet bepaald een bartype was en dat hij zich buiten het literaire leven hield.[256] Een andere mogelijke verwijzing is het vraaggesprek met Carmiggelt in *Het Parool* van 9 september 1955, waarin Reve zichzelf een 'monomaan' noemt.[257] Het mysterieuze waas om Van het Reve maakt de ambitieuze journalist nog nieuwsgieriger dan hij al was: hij wil weten wie deze vreemde man werkelijk is.
In eerste instantie voldoet de schrijver aan het beeld dat de interviewer door diens bronnen was voorgehouden. Zo staat Van het Reve argwanend tegenover journalisten: '"[…] Het is duidelijk dat u onheil en verwarring wenst te verwekken. U rust niet voordat u een zo groot mogelijk aantal mensen in dodelijke haat tegen elkaar hebt weten op te zetten. Ik ken U niet, maar ik ben maar al te goed op de hoogte van uw bedoelingen."' Ook Van het Reves woning straalt weinig gastvrijheid uit: in de grote, kale ruimte ligt geen vloerbedekking, het is er ijzig koud, en de journalist wordt uitgenodigd plaats te nemen in een 'nogal zonderlinge leunstoel waarin een oranje zwemvest als kussen dienst deed'. Ook staat er een salamander, een 'historische' kachel, zo vertrouwt Van het Reve zijn gast toe, waarin Frits van Egters in *De avonden* zijn behoefte deed.[258]
Aan het begin van het gesprek gedraagt Van het Reve zich gespannen en afwerend. De onbekende journalist lijkt een proeve van bekwaamheid te moeten afleggen als de auteur 'met een vreemd vertrokken gezicht' Nescio citeert – en niet toevallig Nescio, denk ik. Gelukkig herkent Gorré Mooses het citaat, maar deze ziet in Van het Reves handelswijze wel zijn vooroordelen bevestigd. '"Inderdaad een bezetene", dacht ik, "en ook wel een tiran."'
De paranoïde houding van Van het Reve harmonieert met het beeld dat Gorré Mooses zich van de schrijver had gevormd – het is het beeld dat zijn fascinatie voedt. Deze journalist is op zoek naar de wereld van de ander, de kluizenaar, de exoot, en hij wordt aanvankelijk niet teleurgesteld. Zoals in de jaren vijftig en zestig veel interviews met Harry Mulisch ingeleid werden door een beschrijving van 'de steile metershoge trap die naar Harry's kamer voert' (lees: de geïmponeerde journalist betreedt het sanctum sanctorum van de Grote Schrijver), zo worden voor deze journalist talloze blokkades opgeworpen die het domein van de kunstenaar van de buitenwereld moeten afschermen.[259] De weg naar Van het Reve is voor Gorré Mooses een *rite de passage*. Die begint al bij de eerste pogingen tot contact. Als Gorré Mooses Van het Reve 'zowaar' – zo staat er – vermeld ziet staan in het telefoonboek, en hem opbelt, krijgt hij eerst het 'Genootschap voor Experimentele Ruimtevaart' en vervolgens de 'Vereniging tot Grafbescherming en Herstel der Dodenkultus' aan de lijn. Wanneer de journalist de schrijver heeft weten te ontmaskeren, wordt hij door hem beschuldigd van infame motieven. Pas als hij, op de dag van het interview, de trap naar de woning heeft beklommen, een bord met een doodshoofd en het woord 'D A N G E R' is gepasseerd, zich in de ijskoude ruimte heeft geïnstalleerd en is geslaagd voor de kennistest in de vorm van een Nesciocitaat, krijgt hij toegang tot de gedachten en gevoelens van de auteur.[260]
Vanaf dat moment blijkt Van het Reve niet de stereotypische kunstenaar te zijn die Gorré Mooses voor zich dacht te krijgen. De interviewer constateert dat hij helemaal niet op een

---

256 Vinkenoog 1957.
257 Ik doel op het volgende fragment: 'Toen Van het Reve een half jaar met zijn Engels experiment bezig was, stond hij aan de rand van de wanhoop: zijn plan leek hem net zo krankzinnig als iedereen zei dat het was. "Om zoiets vol te houden moet je monomaan zijn. Maar ik bèn monomaan."' (Kronkel 1955)
258 'Van het Reve' refereert hier aan het vierde hoofdstuk van *De avonden*, waarin Frits van Egters in de kachel watert, na erin te hebben gespuugd. (*VW I*, p. 128.)
259 Marita Mathijsen beschouwde zinnen als deze als signaal dat een interview van zodanig laag niveau was, dat het niet in aanmerking kwam voor publicatie in haar overzichtsbundel van vraaggesprekken met Harry Mulisch. (Mulisch 1981, p. 8.)
260 De beschrijving van de klim naar Reves woning is naar de werkelijkheid getekend. Zo schrijft Hans van Straten in een interview van 1962 voor *Het Vrije Volk*: 'Wie de schrijver van de tragedie "Commissaris Fennedy" [...] wil bezoeken, moet tastend en strompelend omhoog langs een duistere trap, slechts verlicht door minieme batterijlampjes. Hij bevindt zich na enig zoeken voor een deur met "Danger!"' (Van Straten 1962)

schrijver lijkt. Ook niet op een intellectueel, overigens: 'Zijn manier van spreken en woordkeus verraden onmiddellijk zijn doordringende waarneming en zijn kennelijk zeer kwetsbare gevoeligheid, maar zijn gezicht en gestalte doen niet vermoeden dat men met een kunstenaar te doen heeft. Veeleer is de indruk die van een magere, nerveuze boer, een gereformeerde visser desnoods, maar niet die van een schrijver.'
En in weerwil van zijn reputatie en de eerste indruk die hij maakte, vertoont de schrijver een aantal opmerkelijk burgerlijke trekjes. Plots behandelt Van het Reve de journalist vriendelijk, hoffelijk bijna. '"Ik merk dat ik geen suiker heb," zegt hij, na een zachte vloek. "U drinkt de koffie ook zonder suiker? Prachtig. Roken? Ah, u hebt merksigaretten bij u. Zeer goed."'
Tijdens het interview stelt Van het Reve zich coöperatief op. Hij antwoordt welwillend op zelfs de meest simplistische vragen van de journalist. Maar ook al eerder schemert Van het Reves ordentelijk bestaan door zijn kunstenaarsimago heen. Zo is de schrijver matineus en lijkt hij behoefte te hebben aan regelmaat. Als Gorré Mooses hem belt om een afspraak voor het interview te maken, wordt hij verzocht zaterdagochtend om elf uur te komen, want, zo zegt Van het Reve, 'dan ben ik terug van de markt.'
Nadat Gorré Mooses zijn ontgroening heeft doorstaan, blijkt Van het Reve dus nog maar weinig gemeen te hebben met de bezetene en tiran waar Gorré Mooses hem voor hield. Integendeel: ondanks zijn 'zeer kwetsbare gevoeligheid' en 'doordringende waarneming' is de schrijver, eigenlijk, heel gewoon.

Het karakter van 'Gesprek met Van het Reve' wordt voor een groot deel bepaald door de voorkennis van de lezer. Wie niet weet dat de tekst door Reve geschreven werd, zal het gedrag van de interviewer en de schrijver anders interpreteren dan wie die kennis wel heeft. Toen de tekst in juni 1958 in *Tirade* verscheen, vermoedden slechts weinigen hoe groot Reves rol was geweest. Ook de redactie van het tijdschrift wist aanvankelijk niet dat het om een mystificatie ging.[261]
Voor een lezer die geen weet heeft van de mystificatie spreekt de onbevangenheid en volhardendheid van de onbekende journalist tot de verbeelding. Gorré Mooses prikt dwars door Van het Reves onorthodoxe verdedigingsmechanismen heen, en krijgt uiteindelijk wat hij hebben wil: inzicht in Van het Reves literatuuropvattingen én een blik in zijn appartement. Daarnaast draagt Gorré Mooses ongegeneerd bij aan de reputatie van Reve. In feite is het gesprek niet opgetekend door een journalist, maar door een fan. Gorré Mooses geeft alle ruimte aan zijn bewondering voor de schrijver, en laat kritische vragen achterwege. Volgens hem heeft *Werther Nieland* niet de aandacht gekregen die het verdient, is *The Acrobat and Other Stories* sterk ondergewaardeerd, en is *De avonden* behalve sensationeel 'onbetwistbaar [...] klassiek'. Met name die laatste kwalificatie is interessant. *De avonden* staat tegenwoordig overal bekend als een 'klassieker' in de moderne Nederlandse literatuur, maar Gorré Mooses is de eerste die het boek zo noemde.[262] Gorré Mooses draagt dus expliciet bij aan de symbolische productie van Reves

---

261 Maas 2009, p. 606.
262 Zie bijvoorbeeld de websites selexyz.nl, bol.com en bruna.nl, die elkaar nabouwen in variaties op de zin '*De avonden* is een van de belangrijkste boeken uit de Nederlandse literatuur; het is klassiek geworden als de aangrijpende beschrijving van de saaiheid die Nederland in de naoorlogse jaren beheerste.' (geraadpleegd in juni 2011). Noch in interviews, noch in recensies van vóór juni 1958 – geraadpleegd zijn de recensies in Raat 1989 – komt de kwalificatie 'klassiek' voor met betrekking tot *De avonden*. Er zou, in lijn van de case-study die Cees van Rees in 1985 schreef over de receptie van het werk van Hans Faverey (Van Rees 1985), interessant onderzoek gedaan kunnen worden naar orkestratieprocessen rond *De avonden*, en in het bijzonder met betrekking tot het predikaat 'klassiek'. Als schot voor de boeg enkele vindplaatsen:

- 'Wanneer bent u begonnen aan de inmiddels klassiek geworden roman *De avonden* [...]?' (vraag aan Reve in Schmidt 1983 [1969]);
- 'Dat is het klassiek geworden begin van een klassiek geworden boek: *De avonden* van Gerard Kornelis van het Reve.' (Fens 1989 [1972], p. 272);

schrijverschap, en zijn lofbetuigingen aan het adres van de schrijver nodigen iedereen uit die ook op de een of andere wijze bij die symbolische productie betrokken is – journalisten, critici, literatuurwetenschappers, collega-schrijvers – om zich ertoe te verhouden.
In de wetenschap dat Reve verantwoordelijk is voor de tekst, krijgt 'Gesprek met Van het Reve' een paar extra dimensies. Ten eerste heeft de tekst nu een zeker literair gehalte: personen worden personages, Reves woning wordt een decor, het Nesciocitaat wordt een intertekst. Bovendien, en dat is niet onbelangrijk, is het de eerste narratieve tekst waarin Reve zichzelf als schrijver opvoert. (In het verhaal 'Haringgraten', dat een paar maanden eerder in *Tirade* verscheen, doet de niet bij name genoemde ik-verteller ook onmiskenbaar aan Reve denken, maar deze vertelt over twee momenten uit zijn jeugd, een op 12 maart 1945 en het andere 'geruime tijd later', wanneer hij stads-en rechtbankverslaggever van *Het Parool* is. Literaire activiteiten komen in 'Haringgraten' niet ter sprake.[263]) Ten tweede: de laudatio van Gorré Mooses over Van het Reve is nu die van Gerard Reve over zichzelf geworden. De tekst is op te vatten als een uitgekookte, door de mystificatie verhulde vorm van borstklopperij, maar kan ook worden gezien als ironisch commentaar op de literaire journalistiek. Beide manieren sluiten elkaar overigens niet uit. Over de eerste zienswijze kan ik kort zijn: het is een strategie die Reve later nog vaak zal toepassen, in de vele eigenhandig geschreven flapteksten bijvoorbeeld, maar ook in gemaskeerde zelfinterviews. Zo verzucht Herman Zeevoerder, 'speciaal verslaggever' van *NRC Handelsblad*, in 1985 dat hij *De stille vriend* magistraal vindt; een opmerking waarop Reve volgens de verslaggever 'beduusd' reageert.[264] In de loop der jaren groeit het feit dat Reve zelf zijn flapteksten schrijft uit tot een publiek geheim, waardoor die teksten voor ingewijden een onmiskenbaar ironisch effect krijgen.[265]
Maar naast een voorbeeld van zelfprofilering is 'Gesprek met Van het Reve' een pastiche op het schrijversinterview. De journalist Gorré Mooses heeft ontzag voor Van het Reve, en wordt sterk aangetrokken door de geruchten dat hij een kluizenaar en waanzinnige zou zijn. Deze geruchten prikkelen zijn verbeelding, wellicht omdat bezetenheid en monomanie passen bij zijn beeld van een 'echte' kunstenaar. Als hij de hindernissen heeft genomen die zijn wereld scheiden van die van de schrijver, constateert hij enigszins verbaasd dat Van het Reve helemaal niet op een schrijver lijkt. Reves werk is voor Gorré Mooses primair een aanleiding om meer te willen weten over de *persoon* die achter dat werk schuil gaat. Zo kan het verzoek van de journalist om een interview moeiteloos worden ingedeeld bij het snobisme waartegen Reve in 'De overschatting' ageerde: 'de zucht van het publiek de schrijver te zien en te horen.'[266]
In dit kader is ook de verwijzing van Van het Reve naar Nescio interessant. Met de zin 'Komt u in opdracht van een tijdschrift?' citeert de schrijver uit 'Mene tekel'.[267] In dat verhaal wordt de

- '*De Avonden* is een klassiek werk geworden in onze literatuur dat telkens weer nieuwe generaties fascineert [...].' (Gomperts 1981 [1974], p. 317);
- 'De kachel en de kolen, de radio, de vader, de moeder, de vrienden, de Appel-Bessen en de Bessen Appel, - ze horen allen bij Frits van Egters en die band zal alleen maar hechter worden tot het boek, na de dood van de laatste tijdgenoten, een complete metamorfose heeft ondergaan. En daarmee zijn grootheid definitief heeft bewezen. Het boek is dan klassiek; Van Egters een klassieke figuur levend in een curieus heelal van kachels, briketten, klokken, kamers en als alle klassieke romanfiguren een goede bekende van bijna iedereen, juist doordat hij uniek en onvergetelijk is.' (Fens 1980);
- '*De Avonden* wordt nu al gedurende generaties ononderbroken intensief gelezen en geprezen, en is in vele opzichten reeds een klassieke roman.' (Hubregtse 1981b, p. 9-10);
- 'De openingszin van *De avonden* is klassiek' (Raat 1990, p. 14).

263 *VW I*, p. 675-691.
264 *VW VI*, p. 562.
265 Verschillende malen laat Reve journalisten en correspondenten weten dat hij veel zorg besteedt aan de flapteksten van zijn boeken (zie, onder andere: Anoniem 1981 en AV *Reve show* (NOS) 1988, Reve 1975d, p. 119, Reve & Nijholt 1997, p. 62-63 (7-8-1972), Reve & Van Oorschot 2005, p. 102 (3-8-1963), 107 (8-8-1963), 186 (26-12-1965), 194-195 (20-1-1966), 197 (13-2-1966, 15-2-1966, 16-2-1966), Reve 2007, p. 28-29 (3-1-1975), 37 (29-3-1975), 59 (6-8-1975), 61 (18-8-1975), 65 (26-8-1975), 166 (8-11-1977), 168 (14-11-1977), 250-251 (20-2-1979)).
266 *VW VI*, p. 96-97.
267 Nescio 2010, p. 121-125.

schilder en rasbohémien Bavink bezocht door een journalist, die hij ten overstaan van zijn vrienden een 'mannetje' noemt. Bavink weet zich geen raad met de eerbied die het nerveuze mannetje voor hem koestert. In het verslag dat hij aan zijn vrienden uitbrengt, spreekt Bavink badinerend maar ook afgunstig over journalisten. In tegenstelling tot kunstenaars heeft de journalist, meent Bavink, een reden van bestaan.
Net als Gorré Mooses is het mannetje vooral geïnteresseerd in het persoonlijke leven van de kunstenaar. Hij vraagt aan Bavink of het beeld dat in kranten van hem is geschetst klopt: Bavink zou 'in hooge mate' ongevoelig zijn voor roem. Bavink weet zich geen houding te geven tegenover de journalist, en heeft het 'belabberde' gevoel dat hij in een economische transactie is beland: 'ik had 't gevoel alsof ik Bekker was met een fabrikant aan de telefoon.' Bij het gezag dat het mannetje aan Bavink toekent als het om culturele zaken gaat, voelt de kunstschilder zich ongemakkelijk: 'Ik dacht, direct praat ik over geestelijke stroomingen, waar haal ik de woorden vandaan?' Verder dan één vraag brengt het mannetje het dan ook niet; Bavink werkt hem de deur uit en adviseert hem eens langs te gaan bij zijn vriend Hoyer, want: 'die kan u alles vertellen wat u weten wil en die spreekt als een tijdschrift.'
Al aan het begin van het bezoek had Bavink het mannetje toevertrouwd niet ernstig te kunnen spreken. Het mannetje raakt daar volkomen van in de war, maar durft Bavink wegens diens symbolisch status (hij had van 'bekende menschen [...] gehoord, dat Bavink "bijzonder knap werk maakte"') niet te minachten.

> 'Dan veronderstel ik', hatti gezegd en toen hatti even gewacht en z'n lorgnet recht gezet en Bavink aangekeken en toen hatti weer gezegd: 'Dan veronderstel ik, dat u al uw ernst in uw werk legt?'[268]

Het is met een parafrase van deze laatste zin, dat Gorré Mooses Van het Reve van repliek dient. Hiermee heeft hij de laatste horde weten te nemen, en kan het interview beginnen.[269]
'Mene tekel' gaat over de charismatische ideologie. Het mannetje eerbiedigt de kunstschilder Bavink, omdat symbolische gezagsdragers ('bekende menschen') hem hebben verteld dat diens werk bijzonder is. Omdat Bavinks kunst als fetisj fungeert, wordt ook de maker ervan vereerd. Daarbij is het beeld van een ascetische, belangeloze kunstenaar ontstaan: men zegt van Bavink dat hij ongevoelig is voor roem. Bavink en de journalist verhouden zich tot elkaar zoals Reve en de journalistiek ten tijde van 'De overschatting'. Net als Reve in 1948 wil Bavink niets van de toenaderingspogingen van het journaille weten. Hij verwerpt het gezag dat aan hem wordt toegekend ('direct praat ik over geestelijke stroomingen') en wijst de journalist de deur.
Ook de journalist Gorré Mooses ligt bijkans in katzwijm voor de kunstenaar die hij wil interviewen. Lange tijd lijkt het erop dat het hem net zo zal vergaan als het mannetje in 'Mene tekel'; hij wordt door Van het Reve voortdurend op het verkeerde been gezet. Maar juist door het herkennen van een citaat uit 'Mene tekel' slaagt hij voor zijn lakmoesproef en krijgt hij toegang tot de gedachten van de schrijver. En op dat moment blijken Bavink en Van het Reve weinig met elkaar gemeen te hebben. Waar Bavink, de stereotypische bohémien, in zijn schulp kruipt bij toenaderingspogingen van de buitenwereld, aanvaardt Van het Reve de consequenties van zijn bestaan als schrijver: schrijven en gezien worden betekent dat je je gedachten zo af en toe met het publiek zult moeten delen. Reve doet dat voor het eerst uitgebreid in deze tekst, die tegelijkertijd als cynisch commentaar op dat gegeven kan worden gelezen.
De ongrijpbaarheid van de kunstenaar blijft, op een ander niveau, wel gehandhaafd in 'Gesprek met Van het Reve'. Ook deze ongrijpbaarheid heeft een parallel in 'Mene tekel'. Bavink zegt tegen het mannetje dat hij hem niets ernstigs kan vertellen, waarop de journalist in de war raakt: 'U schertst, meneer Bavink.' Deze laat echter weten dat hij níet schertst, en zuigt de journalist zo

[268] Nescio 2010, p. 122.
[269] Letterlijk zegt Gorré Mooses: 'Ja, maar ik weet reeds dat u al uw ernst in uw werk legt.' (*VW I*, p. 637.)

mee in een paradox: hij vertelt ernstig dat hij niets ernstigs te vertellen heeft. De ongrijpbaarheid van Van het Reve schuilt, afgezien van de maskerades die hij opvoert in het telefonische contact met Gorré Mooses, in het feit dat de auteur van de tekst zichzelf representeert via de ogen van een journalist die hij zelf gecreëerd heeft. Aangezien Gorré Mooses een karikatuur is, is het de vraag in hoeverre Reve in deze tekst een onvervormd beeld van zichzelf heeft willen geven. In ieder geval is geen enkel gebaar, geen enkele handeling en geen enkel woord van deze 'Van het Reve' spontaan opgetekend. Ze zijn op het papier terecht gekomen door een op zichzelf reflecterend en zichzelf bewust representerend subject.

De publicatie van 'Gesprek met Van het Reve' is, zoals ik al schreef, een belangrijk moment in de ontwikkeling van Reves schrijverschap. Voor het eerst besteedt Reve in een tekst van zijn hand uitvoerig aandacht aan zijn literatuuropvattingen. Hij formuleert enkele standpunten over literatuur en kunst waar hij tot aan het einde van zijn schrijverschap achter zal blijven staan. Daarnaast is de tekst de eerste in een lange rij mystificaties en is het de eerste narratieve tekst waarin Reve zichzelf als schrijver-personage opvoert.[270] Ook markeert het gefingeerde interview een omslag in Reves publieke manifestatie, een omslag die in microvorm in de tekst zelf terug te vinden is. Was hij in grofweg de eerste tien jaar van zijn loopbaan iemand die de publiciteit, en in het bijzonder de journalistiek, zo veel mogelijk meed, vanaf dit moment zal hij zich regelmatig aan den volke tonen. In 'Gesprek met Van het Reve' laat Reve zichzelf als publieke figuur geboren worden, en hij doet dat op een manier die tot zijn handelsmerk zal uitgroeien en die zal leiden tot twijfels over zijn authenticiteit. Hij wekt weliswaar de indruk dat hij uiterst openhartig is, maar voedt tegelijkertijd de verdenking dat hij een rol speelt en niet op zijn woord geloofd moet worden. In nauw verband hiermee staat de scheidslijn tussen fictie en werkelijkheid, die in bijna iedere tekst van Reve dun is, en zo ook in deze. Van het Reve is in deze tekst zowel persoon als personage, en legt bovendien een expliciet verband tussen hemzelf en de protagonist uit *De avonden*. In het huis van Van het Reve staat immers de kachel waar Frits van Egters in plaste. De plaatsing van 'Gesprek met Van het Reve', voorin *Tien vrolijke verhalen*, draagt verder bij aan de vermenging van die twee werelden. De status van de tekst is onzeker; het is blijkbaar geen verhaal (want het boek heet niet *Elf vrolijke verhalen*), maar door de publicatie in het boek wordt de tekst wél expliciet in het oeuvre van Reve geïncorporeerd.
Maar het meest essentiële punt, in de context van mijn betoog althans, is dat Reve zich als eenling opstelt, zowel middels zijn literatuurbeschouwelijke uitspraken als via zijn interactie met Gorré Mooses. Hij definieert zijn positie in contrast tot een norm die hij weliswaar zelf benoemt, maar die drijft op stereotyperingen. Expliciet, en poëticaal, is die norm de in de romantiek gewortelde traditie van de breuk: de norm van de originaliteit, het experiment met de vorm, en de mythe van de magische creatie. Daartegenover plaatst Reve zijn gevoel voor traditie, afkeer van vernieuwing, en pleidooi voor hard werken en vakmanschap. Via de handeling tussen Gorré Mooses en Van het Reve speelt Reve met het beeld van de kunstenaar dat ontstond in de romantiek en tot cliché is uitgegroeid. Het is het beeld van de kunstenaar als genie, waanzinnige en excentriekeling – kortom, het beeld van de bohémien. Gorré Mooses is als journalist een werktuig van de charismatische ideologie, wiens interesse in de schrijver wordt gevoed door de geruchten over diens vreemde karakter. Die geruchten passen immers in het (romantische) ideaal van de kunstenaar als abnormaal individu. Maar op het moment dat hij door alle barrières is gebroken, blijkt Van het Reve anders dan gedacht en gehoopt. De schrijver die Gorré Mooses voor zich heeft doet hem denken aan een visser en een boer, en diens

[270] Weliswaar voert Reve zichzelf in meer of minder gefictionaliseerde vorm ook in eerder werk op (denk aan de 'ik' uit 'De laatste jaren van mijn grootvader', Simon uit *De ondergang van de familie Boslowits*, en de 'ik' uit 'Haringgraten'), maar in dat eerdere werk portretteert hij zichzelf nooit als literair schrijver (in 'Haringgraten' kijkt hij terug op zijn werkzaamheden als journalist van *Het Parool*).

ordelijke gedrag lijkt veel op dat van het tegendeel van de bohémien: de burger. Toch blijkt Van het Reve voldoende eigenschappen van het romantische stereotype te bezitten om het bezoek niet in een teleurstelling te doen ontaarden. Zijn 'doordringende waarneming' en 'zeer kwetsbare gevoeligheid' zijn daar voorbeelden van.

Nathalie Heinich en het Van Gogh-effect

Het beeld van Gerard Reve dat in dit interview wordt gepresenteerd is, zoals gezegd, zowel een auto- als een heteroimago. Het is alsof een schilder een zelfportret heeft gemaakt in een stijl die niet de zijne is. De contouren van dat portret kunnen aan helderheid winnen door het te vergelijken met Heinichs analyse van de moderne kunstenaar.
Nathalie Heinich heeft als een van de weinigen analytisch onderzoek gedaan naar het imago van de moderne kunstenaar. In haar vermaarde studie *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration* (1991) analyseert ze tot in detail de genese van de legende-Van Gogh.[271] Ze beschrijft de receptiegeschiedenis van Van Goghs werk en persoon als verschillende stadia van een heiligverklaring. En dat bedoelt ze niet als metafoor. Volgens Heinich heeft de domineeszoon uit Zundert inmiddels de status van protestantse heilige bereikt.[272]
Omdat Heinich een socioloog is, is het haar uiteindelijk niet om de casus Van Gogh te doen, maar om het feit dat dit individuele geval is uitgegroeid tot het prototype van de moderne kunstenaar. Ze betoogt dat met de verering van Van Gogh in de kunstwereld het tijdperk van de singulariteit is begonnen. In dat tijdperk, waarin we ons nog steeds bevinden, worden kunstenaars gevierd om de mate waarin ze zich van anderen onderscheiden. Met Van Gogh is afwijking van de norm de norm geworden, of, zoals Heinich het verwoordt, is er sprake van een normalisatie van het abnormale.[273]
In *The Glory of Van Gogh* beschrijft Heinich een aantal karakteristieken van de persoon Vincent van Gogh die in het consecratieproces zijn uitvergroot, en zo konden uitgroeien tot de clichés van het moderne kunstenaarschap. Omdat Van Gogh al die clichés in zich verenigde, werd zijn kunstenaarschap een nieuw model, een nieuw paradigma voor de kunstenaar. Aan het begin van de twintigste eeuw waren de elementen van dit model bekend. Heinich destilleert ze uit Théodore Durets *Van Gogh Vincent*, de eerste Franstalige biografie over Van Gogh. Ze noemt:

- *Roeping*. Van Gogh werd – volgens Duret dus – gedreven door een roeping die sterker was dan hijzelf.
- *Buitengewone man*. Hij was begiftigd met exceptionele kwaliteiten en bereikte aan het einde van zijn leven het niveau van een origineel genie.
- *Isolatie, marginaliteit,* en *ongeschiktheid voor praktisch, sociaal en commercieel leven*
- *Ascetisme en armoede*. Van Gogh kon zichzelf niet onderhouden door de productie van schilderijen.
- *Belangeloosheid* en *onverschilligheid voor aardse bezittingen*. Van Gogh werkte belangeloos aan de vervulling van een hoger doel. Voor aardse, materiele zaken had hij geen belangstelling, want hij was daar in spirituele zin boven verheven.
- *Onbegrepen en onbemind door tijdgenoten*, maar *rechtvaardiging na de dood*. Van Gogh is, net als Cézanne, het bewijs dat hoe meer een kunstenaar wordt verafschuwd tijdens zijn leven,

[271] Ik citeer uit de Engelse vertaling: Heinich 1996b.
[272] Heinich 1996b, p. 149-150.
[273] Heinich schrijft: 'What has changed with the Vangoghian paradigm is that abnormality is no longer valued as an exception, but as the rule. The normalization of the abnormal is an a priori principle of excellence that applies to every artist. Henceforth, normality in art consists of being outside of the norms. What is beyond the norm is systematized *as* a norm crystallized around the case of van Gogh, and from now on dictates that what "is not done" is what *is to be done*.' (Heinich 1996b, p. 143 (oorspr. curs.).)

hoe meer hij wordt gewaardeerd na zijn dood. Hij was, door zijn hoge mate van originaliteit, zijn tijd ver vooruit.

- *Martelaarschap.* Van Gogh heeft hevig geleden en stierf als een martelaar.[274]

Het kunstenaarschap van Van Gogh leende zich volgens Heinich onder meer zo goed voor legendevorming omdat het nauwelijks een precedent had. Van Gogh stond model voor een type dat nog niet uitgevonden was. Hij leefde zijn kunstenaarsleven dus 'naïef' en ongereflecteerd, zonder wetenschap van het exemplarische karakter ervan. Ook daarin schuilt Van Goghs singulariteit; het is een belangrijk bestanddeel van zijn legende.[275]
Na Van Gogh werden vernieuwing en originaliteit paradigmatische waarden voor de kunstenaar, en datzelfde gebeurde met de andere thema's uit de eerste, hagiografische, biografieën over Van Gogh. Daarbij is er, stelt Heinich, een beweging zichtbaar van aandacht voor het werk naar aandacht voor de persoon van de kunstenaar.

> The new Vangoghian paradigm quite literally embodies a series of shifts in artistic value, *from work to man*, *from normality to abnormality*, *from conformity to rarity*, *from success to incomprehension*, and, finally, *from (spatialized) present to (temporalized) posterity*. These are, in sum, the principal characteristics of the order of singularity in which the art world is henceforth ensconced. That is the essence of the great artistic revolution of modernity, the paradigm shift embodied by van Gogh.[276]

Met Van Gogh werd 'gedoemd' een vaste connotatie bij 'kunstenaar'. De eigenschappen die aan Van Gogh zijn toegekend werden overgebracht op andere kunstenaars, en niet alleen degenen die na hem kwamen. 'To be sure,' schrijft Heinich, '"bohemia" antedated van Gogh in the art world; but through him it became an obligatory image, a myth, a stereotype.'[277] Dit noemt Heinich het Van Gogh-effect; elders heeft ze het over het romantische model.[278]
In 'Gesprek met Van het Reve' put Reve gretig uit het reservoir aan elementen van het romantische model. Via de blik van Gorré Mooses en de verwijzing naar Nescio wordt het gehele clichéregister van de abnormale kunstenaar opengetrokken.[279] In de perceptie van de journalist is Van het Reve een bevlogen, onbegrepen en ondergewaardeerde, excentrieke en monomane man. Bovendien is de beweging van aandacht voor het werk naar aandacht voor de persoon zichtbaar. Na het lezen van Reves werk is Gorré Mooses in eerste instantie in het persoonlijk leven van de schrijver geïnteresseerd.
Pas als de clichés van stal zijn gehaald, laat Reve het beeld van zichzelf ermee contrasteren. Daarin versterken zijn poëticale uitspraken en de 'literaire' elementen uit de tekst elkaar. De afkeer van originaliteit, van het vormexperiment en van de mythe van de magische creatie gaan samen met de presentatie als persoon met burgerlijke gewoontes, een vakman die weliswaar de kunst op een voetstuk zet, maar zelf met beide voeten in de modder blijft staan. Na de

[274] Heinich 1996b, p. 36-37. De termen die Heinich gebruikt in *La gloire de Van Gogh* zijn: 'Motif de la vocation', 'motif de l'homme hors du commun', 'motif de l'isolement, de la marginalité, de l'inaptitude à la vie pratique, sociale, commerciale', 'motif de l'ascèse et de la pauvreté', 'motif du désintéressement', 'motif du détachement des biens terrestres et de l'élévation spirituelle', 'motif de l'íncompréhension et de la méconaissance par ses contemporains', 'motif du martyre', 'motif [...] de l'accomplissement dans la postérité'. (Heinich 1991, p. 63-64.)
[275] Heinich 1996b, p. 47, 146.
[276] Heinich 1996b, p. 146 (curs. van mij, EP).
[277] Heinich 1996b, p. 141. Overigens noemt ook Ton Anbeek in *Het donkere hart* Van Gogh als het prototype van de romantische, lijdende kunstenaar. Hij stelt: 'De associatie kunst-lijden is zo vanzelfsprekend geworden dat men zich misschien moeilijk kan voorstellen dat vóór de romantiek deze combinatie absoluut niet vanzelfsprekend was.' Volgens Anbeek is de idealisering van de ongelukkige kunstenaar een van de idées fixes die de romantiek heeft achtergelaten. (Anbeek 1996b, p. 133-136).
[278] Heinich 2003, p. 48, 107.
[279] Zie over deze clichés van het romantische (of moderne) kunstenaarschap ook: Moran 2000, p. 129, Joosten 2003, p. 22-24, Glass 2004, p. 6, Mathijsen 2004, p. 9-15, Vaessens 2006b, p. 27-29, Baumann 2007, p. 77, 87-88, Marx 2008, p. 77, Kemperink 2009, p. 4-5.

initiatierite van Gorré Mooses presenteert Reve zich niet als een artistieke halfgod wiens wegen ondoorgrondelijk zijn, maar als een wat neurotische burgerjongen die hard werkt voor de kost. Als het, zoals Heinich stelt, waar is dat in de kunstwereld sinds het begin van de twintigste eeuw het abnormale is genormaliseerd – en diezelfde constatering vinden we met zoveel woorden bij Poggioli, Paz, Calinescu en Bourdieu, en specifiek voor de Nederlandse literatuur bij onder andere Anbeek, Joosten, Vaessens en Ruiter en Smulders – dan zet Reve in 'Gesprek met Van het Reve' een stap in de andere richting.[280] Waar door Gorré Mooses een abnormale man wordt verwacht, flirt Van het Reve met het normale, met het negatief van de romantische kunstenaar. En daarmee onderscheidt hij zich, want een normalisatie van het abnormale houdt uiteraard ook het omgekeerde in: een abnormalisatie van het normale.

De schrijver als verteller en personage in het werk van de jaren zestig

In het werk dat na 'Gesprek met Van het Reve' verschijnt, voert Reve zichzelf met regelmaat op als ik-verteller en personage. In het eerste decennium na zijn terugkeer in de Nederlandse literatuur gebeurt dat in vier van de *Tien vrolijke verhalen* (1961), in *Op weg naar het einde* (1963), in *Nader tot U* (1966) en in *Veertien etsen van Frans Lodewijk Pannekoek voor arbeiders verklaard door Gerard Kornelis van het Reve* (1967). Hieronder ga ik op zoek naar het beeld dat Reve in deze teksten van zichzelf, van zijn collega-kunstenaars en van anderen creëert, en vooral naar de manier waarop die auto- en hetero-imago's zich tot elkaar verhouden. *Veertien etsen* laat ik daarbij nog even rusten. Deze tekst staat centraal in het volgende hoofdstuk.

Kunstenaars zijn de voornaamste populatie in Reves boeken van de jaren zestig. Het krioelt er van de schilders en hele en halve schrijvers; hier en daar loopt er een beeldhouwer rond. In de vier teksten uit *Tien vrolijke verhalen* met een ik-perspectief – 'Gesprek met Van het Reve' niet meegerekend – presenteert de verteller zich zonder omwegen als Gerard Reve. Zo is de verteller in 'Een lezing op het land' de auteur van *De avonden* en woont de armlastige 'ik' van 'Geld verdienen' in Londen. In *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* brengt de verteller nauwgezet verslag uit – met vermelding van data – van gebeurtenissen die in Reves leven voorvielen. Over een aantal van deze gebeurtenissen, zoals het bezoek aan de Writers' Conference in Edinburgh en de kritiek van senator Hendrik Algra op *Op weg naar het einde*, werd ook in de kranten geschreven.

De verteller van al deze teksten zal ik hieronder steeds 'Reve' noemen – zonder begeleidende aanhalingstekens. Daarmee wek ik misschien de indruk dat ik geen afstand veronderstel tussen de auteur Gerard Reve en het evenbeeld dat hij schiep. Dat doe ik echter wel; de mate waarin Reve en zijn diverse alter ego's van elkaar verschillen is een van de problemen die ik in het derde deel van dit boek zal bespreken.

Tien vrolijke verhalen

In 'Een lezing op het land', het openingsverhaal van *Tien vrolijke verhalen*, vraagt de kunstschilder Phal aan Reve om in een provinciestad een expositie van de schilder Dugter te openen, voor te

---

[280] Zie: Poggioli 1968, p. 78-101, Paz 1976, p. 10-28 ('De traditie van de breuk'), Calinescu 1987, i.h.b. p. 146 ('One of the characteristics of our time, as revealed in the public situation of the new avant-garde, is that we have begun to get accustomed to change. Even the most extreme artistic experiments seem to arouse little interest or excitement. The unpredictable has become predictable [...] The new is no longer new.'), Bourdieu 1994, i.h.b. p. 156-157 ('Elke geslaagde revolutie legitimeert zichzelf, maar legitimeert ook de revolutie als zodanig, zelfs de revolutie tegen de esthetische vormen die zij zelf voorstaat. Uit de manifestaties en manifesten van al diegenen die sinds het begin van de eeuw pogingen doen een nieuw artistiek regime te vestigen, aangeduid met een begrip eindigend op -isme, blijkt dat de revolutie zich meer en meer ontwikkelt tot het *model* van hoe men in het veld bestaansrecht verwerft.' (oorspr. curs.)) En, voor de Nederlandse situatie: Anbeek 1996b, p. 127-140, Joosten 2003, p. 32, Vaessens 2006b, p. 15-25, Ruiter & Smulders 2009, Ruiter & Smulders 2010 (zij beroepen zich enkele malen op Heinich).

lezen uit eigen werk en vragen over dat werk te beantwoorden.[281] Reve zwicht voor de vergoeding van honderd gulden die hem in het vooruitzicht is gesteld, en stemt toe met de lezing en de vragenronde. De lezing vindt plaats in een school, de overige activiteiten zijn in het huis van de heer Slok, een welgestelde 'beschermer van kunsten en wetenschappen' die zijn taak zeer serieus neemt. Reve weet te melden dat Slok in zijn woning gewoonlijk onderdak biedt aan 'gemiddeld een half dozijn kunstenaars'. Het bewuste weekend zijn dat, naast Reve zelf, de schilders Phal en Dugter, twee dichters en hun vrouwen of vriendinnen en 'een meestal slapende pottenbakker.'[282]

De kunstenaars en de drie verwende zoontjes van Slok zorgen voor een lichte chaos in het huis. Na een nogal stroef verlopen lezing van Reve en een teleurstellende expositie – Dugter verkoopt geen enkel schilderij – zet het gezelschap zich aan de drank. Die legt Reve zodanig lam, dat hij er niet in slaagt om het vragenuurtje, diezelfde avond, tot een goed einde te brengen. Als het publiek de woning heeft verlaten, gaan de kunstenaars verder waar ze gebleven waren. Slok en zijn vrouw voegen zich bij hen. Wanneer iedereen door de drank is beneveld, pakt Phal zijn gitaar. Hij zingt enkele smartlappen, en ontroert daarmee het hele gezelschap – Dugter in het bijzonder. Het zit Dugter niet lekker dat hij geen enkel schilderij heeft weten te slijten, maar hij wordt door Phal gerustgesteld.

Phal is een typische bohémien en een uitvreter, een evenbeeld van Nescio's Japi. Hij is aartslui en parasiteert op de goede bedoelingen van anderen. Zo vraagt hij Reve een lezing te houden, maar bezoekt hij deze niet, omdat naar eigen zeggen te moe is. In plaats daarvan verschanst hij zich in de riante huiskamer van de familie Slok, waar hij af en toe vis bakt om over zijn chronische kater heen te komen. Als het om zaken van artistieke aard gaat, heeft Phal de neiging om – al dan niet onder invloed van alcohol – de dingen in een wat voordelige belichting te plaatsen. Ter inleiding van zijn gitaarspel zegt hij bijvoorbeeld: '"Ik ga niet zingen, en ik ga niet spelen [...]. Ik ga iets vertolken en iets brengen. Vertolken en brengen. Net wat ik zeg."'[283] Het kunstenaarschap lijkt voor Phal een bijzondere status te hebben, maar als hij daar, na overmatige jenever- en bierconsumptie, een definitie van probeert te geven, blijft hij steken in een holle frase: '"Kunstenaar zijn, dat wil wat zeggen, dat houdt wat in"'.[284]

Aan het einde van de avond, als zijn vriend Dugter klaagt over de mislukte expositie, tracht Phal hem op te beuren met een rooskleurig toekomstscenario.

> 'Maar jij wordt beroemd. Jij komt in het Rijksmuseum te hangen. Let op wat ik zeg. Op een morgen ben je thuis. Gewoon thuis zit je. Er wordt gebeld, en een schatrijke man staat voor je deur. Wat wil die man? Die man die vraagt of hij even binnen mag komen. Hij kijkt naar een doek van jou, en hij wordt bleek. Zijn hele gezicht wordt lijkbleek, en meteen begint hij, uit zijn portefeuille, bossen bankbiljetten, pakjes tegelijk, heel mooie biljetten met allemaal roze en groene kleuren erop, op de tafel neer te leggen.'[285]

Het luilekkerland dat Phal zijn vriend hier voorspiegelt, typeert Phals passiviteit. Om rijk en beroemd te worden hoeft Dugter volgens Phal niet te handelen, maar kan hij rustig thuis blijven wachten tot een gefortuneerde *deus ex machina* hem het geld en de faam in de schoot komt werpen.

De passiviteit, drankzucht en het parasitair gedrag van Phal gaan samen met diens dédain voor het 'Genootschap' dat op de lezing van Reve is afgekomen. Dat publiek vertoont trekken van het snobisme waartegen Reve zich in 'De overschatting' keerde. Enige oprechte belangstelling

---

[281] *VW I*, p. 650-661.

[282] De figuur van Slok baseerde Reve op de in Groningen woonachtige kunstbeschermer J. Sluiter (Maas 2009, p. 670). De schilder Dorus Rovers uit Laren zou model hebben gestaan voor de figuur van Dugter, en de dichteres Lidy van Eijsselsteijn voor de dame uit het publiek die een vraag aan Reve stelt. (Maas 2010, p. 821).

[283] *VW I*, p. 659.

[284] *VW I*, p. 660.

[285] *VW I*, p. 659.

voor Reves werk is bij het genootschap namelijk niet te bespeuren. Op Reves voorlezing wordt lauwtjes gereageerd, en een dag later stellen de dames en heren hem plichtmatig enige vragen. De enige vraag die Reve – dan hevig beschonken – kan verstaan komt van een dame. Zij bauwt de kritieken op *De avonden* na: 'Dat boek *De Avonden*,' vroeg ze streng, 'daar komt helemaal geen seksualiteit in voor. Kunt u me ook zeggen, waarom dat zo is?'[286] Als Reve niet in staat blijkt om haar te antwoorden, komt Phal hem te hulp. Hij voegt het publiek toe dat het niet moet 'leuteren', en als de dame vervolgens ziedend opstapt, roept Phal dat dat 'heel verstandig' van haar is.

Slok, het rustpunt in het verhaal, zorgt als een liefhebbende vader voor zijn kunstenaars. Hij verschaft ze tijdelijk onderdak, geld, en vooral veel drank. ('Slok' is overigens een *speaking name*, want zelf is hij ook niet vies van een glas.) De chaos die de kunstenaars met zich meebrengen amuseert hem eerder dan dat hij zich eraan stoort. Slok lijkt van mening te zijn dat kunstenaars behoefte hebben om onder elkaar te verkeren, in een cocon die hen afscheidt van de rest van de wereld.[287] Zijn huis, waar ongelimiteerd gezopen, gezongen en geslapen kan worden, is zo'n cocon. Buitenstaanders die erin binnendringen, zoals de leden van het genootschap, veroorzaken spanningen en worden door de bohémien Phal met verbale afweermechanismen de deur uit gewerkt. Ook sommige cafés kunnen volgens Slok als cocon dienen. Zo denkt hij Reve een plezier te doen door hem mee te nemen naar kroegen die, naar hij de schrijver verzekert, 'bijna uitsluitend door kunstenaars' worden bezocht. Types als Phal en Dugter hadden een dergelijke tocht waarschijnlijk inderdaad kunnen waarderen, maar Reve bewijst hij er geen dienst mee. De schrijver voelt zich er ongemakkelijk, en verlangt naar huis.

Reve verhoudt zich wat moeizaam tot de andere personages in dit verhaal. De goedmoedige geldschieter Slok heeft duidelijk zijn sympathie, maar Reve voelt zich klein in diens gezelschap. Na een ritje met diens auto wil Reve zich gedienstig tonen en het portier voor zijn gastheer openhouden, maar rukt in zijn ijver de portierkruk van de wagen. Met het publiek dat op zijn lezing is afgekomen, klikt het niet. Er wordt, als gezegd, amper gereageerd op zijn verhaal, en in de pauze spreekt niemand hem aan. Op dat moment verlangt Reve naar Phal, die, zo denkt hij, ongetwijfeld iets opbeurend zou weten te zeggen.

Maar ook tussen Phal en Reve bestaat een afstand, die door de verteller wordt aangezet. Het idiolect van de kunstschilder is af en toe ingebed in de vertellerstekst, en soms markeert de verteller deze: 'Naar buiten konden we niet goed omdat het, zoals Phal het uitdrukte, "had opgehouden met zacht regenen".'[288] En: '[...] Ook overdag was hij maar liever in de huiskamer gebleven, deze slechts verlatend om af en toe, ter bestrijding van zijn dagelijkse kater, in de keuken "een visje te bakken" [...]'.[289] De afstand tussen Reve en het *laissez faire* van de overige kunstenaars – met Phal als primus inter pares – wordt het meest duidelijk tijdens het drankgelag op zaterdagmiddag. Net als de anderen giet Reve het ene na het andere glas naar binnen, maar plotseling wordt zijn roes doorbroken door de dagelijkse zorgen van een huisman. Als het Reve duidelijk is geworden dat het zaterdag is, deelt hij mee dat hij nog sla en yoghurt moet kopen. '"En ook vlees, als ik het nog voor zessen kan redden."'[290] De mededelingen raken kant noch wal, want Reve is ver verwijderd van eigen huis en koelkast. 'Rondom mij,' staat er direct hierna, 'steeg een eindeloos gelach op.' Of het gelach als reactie is bedoeld op zijn woorden is niet duidelijk; de suggestie wordt slechts gewekt. Áls er om Reves opmerkingen wordt gelachen, kan dat erop duiden dat het gezelschap zich realiseert dat het plan om boodschappen te gaan doen onzin is. Maar het is ook mogelijk dat er gelachen wordt omdat Reves manifestatie van huisvlijt

---

[286] *VW I*, p. 657. Zie over de vele critici die wezen op de afwezigheid van seksualiteit in *De avonden*: Raat 1988, p. 43.
[287] De term 'cocon' is van mij, en komt niet voor in 'Een lezing op het land'.
[288] *VW I*, p. 654.
[289] *VW I*, p. 653.
[290] *VW I*, p. 655.

sterk contrasteert met het levenspatroon van de aanwezige kunstenaars, waar het bacchanaal dat op dat moment plaatsvindt een illustratie van is.

Ook op andere plaatsen is het contrast merkbaar tussen de pragmatische, ietwat bezorgde instelling van Reve en die van de andere kunstenaars. Als hij gevraagd wordt om de schilderijententoonstelling te openen, twijfelt Reve: hij weet immers niets van schilderkunst. Geheel in lijn met zijn nonchalante houding, en tot genoegen van Slok, die alles wat kunstenaars doen en laten amusant en interessant schijnt te vinden, zegt Phal: '"Dat hindert niet, jongen [...]. Je lult gewoon maar een flink eind weg."'[291]

In 'Een lezing op het land' brengt Phal de status van het kunstenaarschap kort ter sprake. Dat onderwerp komt explicieter aan de orde in de twee andere verhalen uit de bundel waarin Reve zichzelf als schrijver ten tonele voert.[292] Steeds wordt het kunstenaarschap daar, door anderen en door Reve zelf, voorgesteld als iets buitengewoons, maar net als Phal is niemand in staat om te verwoorden waar dat buitengewone dan precies in schuilt. Zo treft Reve in 'Geld verdienen' Kerr, een man die als verpleeghulp in een ziekenhuis werkt, maar eigenlijk schrijver wil worden ('Ik was er al bang voor geweest', meldt de verteller terzijde).[293] Hoewel Kerr nog nooit iets heeft gepubliceerd en met zijn salaris nauwelijks zijn partner en kinderen kan onderhouden, wordt hij toch mateloos aangetrokken door het kunstenaarschap. Zijn baan blijkt zelfs in functie van die droom te staan: het werk in het ziekenhuis dient om de nodige levenservaring op te doen.[294]

In 'Lof der scheepvaart' regelt Reve via een kennis een goedkope overtocht op een schip naar Engeland. Aan de vrouw van de kapitein geeft Reve zich aanvankelijk uit voor student, maar ten slotte vertelt hij dat hij schrijver is. Dit voelt voor hem als een schuldbekentenis, al weet hij niet precies waarom: 'Ik haalde diep adem en deelde mede dat er sprake was geweest van een misverstand. Ik was geen student, maar schrijver. Bij deze mededeling begon, als gewoonlijk, om redenen die ik nooit goed heb kunnen begrijpen, mijn hoofd te gloeien van schaamte.'[295] Vervolgens leest de kapitein, een orthodoxe protestant, een passage voor uit de bijbel: '*De Here heeft u tot priester gesteld inplaats van den priester Jojada, dat gij opzieners zoudt zijn in des Heren huis over elken man die onzinnig is en zich voor een profeet uitgeeft, dat gij dien zet in de gevangenis, en in den stok...*'[296] Reve, die zichzelf net als schrijver heeft ontmaskerd, vreest even dat de kapitein de passage speciaal voor hem heeft uitgezocht. Daarmee zou deze dus een verband leggen tussen een schrijver en een valse profeet. Maar Reve wordt gerustgesteld als hij bedenkt dat een boekenlegger de kapitein naar deze tekst heeft geleid.

De kapiteinsvrouw toont iets meer interesse in het schrijverschap van Reve dan haar man, en vraagt haar gast wat voor soort boeken hij schrijft. Sprekend over zijn schrijverschap heeft Reve het gevoel dat hij louter leugens vertelt, en dat hij bovendien misbruik maakt van zijn positie: 'Opnieuw kreeg ik de gewaarwording dat niets van wat ik zei waar was, dat ik loog en bedroog en dat ik, onder volstrekte valse voorwendsels, *als een parasiet*, passage aan boord van een schip van oppassende en vlijtige mensen had gevonden.'[297] Even later hoort Reve een innerlijke stem, die hem toevoegt: 'Je bent helemaal geen schrijver [...]. Opschepper. Zak. Kale kakschopper.'

---

291 *VW I*, p. 650.
292 'Haringgraten' is het enige verhaal in ik-perspectief uit *Tien vrolijke verhalen* waarin Reve zichzelf niet expliciet als schrijver (maar wel als journalist) opvoert.
293 *VW I*, p. 666.
294 Wellicht verwees Reve met de figuur van Kerr naar zichzelf. Reve werkte immers tijdens zijn verblijf in Londen enige tijd als hulpverpleger in het National Hospital for Nervous Diseases (zie: Beekman & Meijer 1973, p. 67, Reve 1980, p. 124, Reve 1992 [1991], p. 63, Maas 2009, p. 543-549). Ook de woning van Kerr vertoont veel overeenkomsten met die van Reve in 'Gesprek met Van het Reve': in beide huizen ligt geen vloerbedekking, staan nauwelijks meubels, en is het zeer koud.
295 *VW I*, p. 747.
296 *VW I*, p. 748 (oorspr. curs.). Vgl Jeremia 29:26.
297 *VW I*, p. 749-750 (curs. van mij, EP).

Niet alleen in het gezelschap van het kapiteinsechtpaar, maar ook tegenover het werkvolk aan boord zit Reve met zijn schrijverschap in zijn maag. Door hen wordt hij louter op basis van zijn uiterlijk als kunstenaar herkend. Als hij zich ook aan hen voorstelt als student, zegt een van de mannen: 'Ik had eigenlijk gedacht dat u eerder een soort schilder was, of zoiets. Iets artistieks heeft hij over zich, verdomd, dat dacht ik.' Maar artistiek in zijn voorkomen of niet, Reve schaamt zich voor zijn schrijverschap wanneer hij zichzelf vergelijkt met mensen die een duidelijke functie in de maatschappij vervullen: 'Ik bedacht hoe ik altijd mensen benijd had die van zichzelf in een of twee regels konden zeggen wie en wat zij waren, leeftijd, beroep, burgerlijke staat, beroep ouders. Ik ben helemaal niets, dacht ik, niet eens een oplichter.'[298]

Als in deze drie verhalen het kunstenaarschap ter sprake komt, gebeurt dat bijna steeds in oppositie tot het gewone, tot de burger. De kunstenaars die het huis van hun beschermheer bevolken zijn, Phal voorop, typische bohémiens. Ze staan buiten het gereguleerde leven: ze zuipen en slapen wanneer het hen uitkomt en worden daarin gefaciliteerd door hun gastheer. Phal, de *wannabe* schrijver Kerr en ook Reve onderschrijven de status aparte van de kunstenaar. Voor Kerr is die status begerenswaardig, Phal presenteert het kunstenaarschap als een bitter maar o zo interessant lot, en Reve – de verteller – lijkt in 'Lof der scheepvaart' een ideaalbeeld van de schrijver te koesteren waar zijn eigen schrijverschap schril bij afsteekt. Hij heeft herhaaldelijk het gevoel dat hij liegt als hij zich voor schrijver uitgeeft.[299] Het schaamrood op zijn kaken zou daar wel eens door veroorzaakt kunnen zijn. Kortom: voor alledrie geldt wat de lallende Phal formuleerde: kunstenaar zijn, dat wil wat zeggen en het houdt wat in. Maar wat precies, dat maakt geen van hen duidelijk.
Hoewel de buitenstaanders verschillend reageren op kunstenaars en het kunstenaarschap, voeden de meesten van hen het idee dat de kunstenaar afwijkt van het geijkte patroon. Slok is gefascineerd door het stelletje exoten dat zijn huis bevolkt, en lijkt het machtig interessant te vinden dat hij voor even deel kan hebben aan hun wereld. Zowel hij als de andere leden van het genootschap geven blijk van het snobisme waartegen Reve in 'De overschatting' fulmineerde: de zucht om de schrijver te zien en te horen. Maar niemand van het genootschap, ook Slok niet, is intrinsiek geïnteresseerd in Reves werk; diens voordracht van nieuw werk wordt apathisch uitgezeten, en de enige vraag die Reve tijdens het vragenuurtje kan verstaan, is zo ongeveer de minst originele die over *De avonden* kan worden gesteld.[300] Voor de kapitein en zijn vrouw in 'Lof der scheepvaart', die achterdocht koesteren jegens alles wat afwijkt van hun normen, lijkt een schrijver iets als een vreemde diersoort die je slechts van horen zeggen kent. Reves gevoel van schuld en schaamte over zijn schrijverschap is het sterkst in het gezelschap van deze mensen. De angst voor bestraffing wordt reëel tijdens het voorlezen van de bijbelpassage, als hij even veronderstelt dat de kapitein hem, wegens zijn schrijverschap, houdt voor een valse profeet. Tussen al deze gezelschappen beweegt Reve zich behoedzaam. Steeds is er een contrast merkbaar tussen hemzelf en degenen in zijn nabijheid. Temidden van de kunstenaars en hun beschermheer in 'Een lezing op het land' onderscheidt hij zich door zijn bezorgdheid over zijn boodschappen, zijn afkeer van kunstenaarscafés en de distantie ten opzichte van Phals idiolect,

---

[298] *VW I*, p. 750.
[299] Dat doet hij in de volgende passages: 'Toen ze de ogen weer geopend hadden, en de vrouw thee voor haar man had neergezet, vroeg ze: "Wat voor soort boeken schrijft u?" "Romans... een roman... verhalen..." mompelde ik. Het kwam mij als volkomen gelogen voor. [...] Opnieuw kreeg ik de gewaarwording dat niets van wat ik zei waar was, dat ik loog en bedroog en dat ik, onder volstrekte valse voorwendsels, als een parasiet, passage aan boord van een schip van oppassende en vlijtige mensen had gevonden. [...] "Je bent helemaal geen schrijver," hoorde ik een stem in mij zeggen. [...] De boeken had ik getoond, maar kon ik in werkelijkheid niet iemand heel anders dan de auteur zijn?' (*VW I*, p. 749-750.)
[300] Op geen enkel moment geeft Slok blijk van interesse in Reves werk. In de pauze van de voorlezing is hij de enige die Reve aanspreekt, maar slechts om hem een kop koffie aan te bieden. ('Niemand sprak mij aan, behalve de heer Slok, die ervoor zorgde dat ik koffie kreeg, doch die over het voorgelezene zweeg.' (*VW I*, p. 652.))

maar ten overstaan van het wat kakkineuze publiek valt hij juist uit de toon doordat hij beantwoordt aan het cliché van de bezopen, verwarde artistiekeling. In 'Lof der scheepvaart' keuren de kapitein en diens vrouw Reves omgang met de werklui af, en als Reve zich tussen de laatsten bevindt, vitten die op het kapiteinsechtpaar. Bovendien neemt hij in beide gezelschappen aanvankelijk een valse identiteit aan: hij geeft zich uit voor student. Daarmee onderscheidt hij zich als vanzelf van de werklieden. Een van hen zegt, als Reve zich heeft voorgesteld, dat hij een neefje op de kweekschool heeft: 'En maar studeren! En maar studeren!'[301] Een vergelijkbare vage associatie roept Reve op bij de kapiteinsvrouw, als hij bekent verhalen en romans te schrijven. Zij vraagt aan haar man: '"Was dat nu een roman, dat boek dat we laatst van Luurd hadden?" [...].'[302] Alleen in zijn kajuit bedenkt Reve in 'Lof der scheepvaart' dat hij 'helemaal niets' is, 'niet eens een oplichter'. Op dat moment herinnert hij zich de afgunst die hij gewoonlijk voelt jegens mensen die een leven leiden binnen de mallen van de burgermaatschappij.
Er zijn enkele in het oog springende analogieën tussen de drie hierboven besproken verhalen en 'Gesprek met Van het Reve'. Net als in de verhalen beweegt Reve zich in het gefingeerde interview tussen de polen van bohémien en burger. In het gezelschap van Gorré Mooses blijkt Reve anders te zijn dan hoe hij zich aanvankelijk voordoet, net zoals dat in 'Lof der scheepvaart' tot tweemaal toe het geval is. In zowel 'Een lezing op het land' als in het vraaggesprek onderscheidt Reve zich van de volbloed bohémiens door een opmerking over het boodschappen doen, en de tijd die daarvoor beschikbaar is. De mobiele identiteit – zoals Seigel dat noemt – van Reve wordt verder benadrukt door de verschillende percepties van zijn uiterlijke verschijning. Voor Gorré Mooses, die weet dat hij een schrijver is, lijkt hij op een boer of een visser, voor de werkman aan boord, die denkt dat hij een student is, lijkt hij op een kunstenaar, 'een soort schilder of zoiets'.

<u>*Op weg naar het einde* en *Nader tot U*</u>

De brievenboeken uit de jaren zestig verhouden zich op een andere manier tot de werkelijkheid dan de drie hierboven besproken teksten. Die laatste worden gepresenteerd als verhalen, en bevatten dan ook fictionele elementen, hoewel de protagonist en verteller sterk aan Reve doen denken. Zo roepen de overige personages niet direct associaties met publieke personen op, ontbreken exacte tijd- en plaatsaanduidingen en zou het einde van 'Geld verdienen', waarin een familie op raadselachtige wijze verdwijnt, magisch-realistisch genoemd kunnen worden. Bovendien maken deze drie teksten deel uit van een bundel met in meerderheid onmiskenbaar fictionele *short stories*.
In *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* refereert de verteller, die zich 'Gerard Kornelis van het Reve' noemt, met regelmaat aan actuele gebeurtenissen, zoals de International Writers' Conference in Edinburgh, het schrijversprotest en de kritiek op eerder verschenen werk. De teksten zijn gedateerd, veel van de erin beschreven gebeurtenissen en herinneringen corresponderen aantoonbaar met Reves leven, en veel personages dragen de namen van publieke personen of verwijzen naar hen op een voor het toenmalige lezerspubliek doorzichtige manier (zo kostte het de recensenten geen moeite om 'het doodzieke aapje N.' tot Cees Nooteboom te herleiden. Ook het 'belegen literaire wonderkind H.M.' zal weinig problemen hebben opgeleverd).[303] In de brievenboeken wordt de band met de werkelijkheid dus strakker aangehaald dan in 'Een lezing op het land', 'Lof der scheepvaart' en 'Geld verdienen'.

---

301 *VW I*, p. 753.
302 *VW I*, p. 749.
303 *VW II*, resp. p. 26 en p. 32. In 'Brief uit Schrijversland' komt expliciet de relatie tussen fictie en werkelijkheid aan de orde, als de verteller het heeft over de naam van zijn 'Vriend en Beschermer Q.' en het 'm.s. "Lethe"', het schip waarmee hij naar Lissabon reist: 'De naam van de boot, dat zullen de lezers met een klassieke opvoeding reeds

Die indruk wordt nog versterkt doordat de verteller zich in de brievenboeken veel nadrukkelijker manifesteert dan in *Tien vrolijke verhalen*, en doordat hij in die manifestatie veel overeenkomsten vertoont met de Reve zoals die op dat moment bekend is uit interviews, radio- en televisie-optredens. Waar Reve in de ik-verhalen uit *Tien vrolijke verhalen* als grotendeels zwijgende observator optreedt, daar is hij manifest aanwezig in de brievenboeken. Zijn toon doet dan in felheid niet onder voor die van teksten als 'De overschatting' en 'Gesprek met Van het Reve'. In de brievenboeken ligt de nadruk, kortom, meer op *telling* dan in *Tien vrolijke verhalen*. Opnieuw begeeft Reve zich in deze brieven veel tussen kunstenaars, en opnieuw creëert hij een contrast tussen het beeld van zijn collega's en dat van zichzelf – met andere woorden: tussen zijn hetero-imago van de kunstenaar en zijn auto-imago als kunstenaar. In de openingsbrief in *Op weg naar het einde* doet Reve verslag van zijn bezoek aan de International Writers' Conference van augustus 1962 in Edinburgh.[304] Volgens Reve heerst er op de conferentie een sfeer van jeugdige rebellie en tegendraadsheid – zijn beschrijving ervan roept associaties op met de jongerencultuur die enkele jaren later overal in het westen de kop op zal steken. Als zijn 'landgenoot G.' (Hans Gomperts) een naar Reves mening uitstekende informatieve inleiding houdt bij het thema 'The Novel Today' wordt er nauwelijks naar hem geluisterd, maar wanneer Henry Miller het woord krijgt en zegt dat de roman al vijftig jaar dood is, gaat het dak eraf. Reves tirade jegens Miller maakt duidelijk met welk type kunstenaar hij zich niet wenst te vereenzelvigen. Hij portretteert hem, de publieke status van Miller ridiculiserend, cynisch als 'profeet', 'orakel van Californië', 'eeuwige jongeling' en 'de grote Vrijgeest van het Westelijk Halfrond'. Met die trits brengt hij het stereotype in herinnering van de kunstenaar als bovenmenselijk sujet ('orakel', 'profeet') en als bohémien ('vrijgeest', 'eeuwige jongeling'). Daartegenover plaatst hij zijn persoonlijke karakteriseringen van Miller: 'zwetsende zelfverheerlijker', 'oude bosneuker', 'vlees geworden geborneerdheid' en 'oude phallus'. De publieke presentatie van Miller is volgens Reve dus in strijd met diens identiteit. Reve vindt dat Miller zich onvolwassen gedraagt, en dat de schrijver het toonbeeld is van datgene wat hij zegt te willen bestrijden: de kleingeestigheid. Hij repliceert in zijn brief op Millers pleidooi voor de vrije liefde ('What we really want, when we see a beautiful woman, is to sleep with her'):

> Maar als die vrouw nu eens, *heel kleinburgerlijk natuurlijk*, haar man van wie zij houdt en die nogal jaloers is, niet ontrouw wil zijn? [...] Voor ieder die iets verder wil kijken dan zijn neus lang is moet het duidelijk zijn, hoe dogmatisch dit quasi ondogmatiese standpunt is, en welk een bedreiging het, door het ontbreken van elke ethiek, voor de wezenlijke menselijke vrijheden kan vormen: het eeuwige misverstand, dat bandeloosheid voor vrijheid houdt. Millers woorden krijgen natuurlijk een donderend applaus.[305]

Een van de andere schrijvers die het moeten ontgelden is Nicka Tucci, door Reve getypeerd als 'vlees geworden frase', 'artistieke halfgod', 'natuurmens' en 'vooruitstrevende kunstenaar'. Hij houdt een gezwollen communistisch-pacifistische toespraak die Reve niet in het minst kan boeien. Net als Miller lijkt Tucci verliefd op zichzelf. Bij het type kunstenaar dat Tucci volgens Reve vertegenwoordigt – en dat op kunstenaarssociëteit De Kring nog ruim voorradig zou zijn – staat alles in het teken van zelfvergroting: 'Gaat hij bij regen de straat op, dan doet hij wel een regenjas aan, maar steekt hij zijn armen niet in de mouwen. Vandaar ook dat hij niet loopt, maar schrijdt. Nicka Tucci schrijdt, heeft geen haar maar lokken, en de vette oliedoeken regenjas –

---

begrepen hebben, is fictief, alsook het initiaal van mijn Weldoener, maar hijzelf zeer zeker niet, en ik sterf liever dan dat ik zijn identiteit onthul, aangezien ik veel te bang ben dat anderen naar hem toe zullen gaan om Bescherming te verkrijgen of misschien zelfs, om Geld van hem te vragen [...].' (*VW II*, p. 126-127.)

304 De conferentie vond plaats van 20 tot 24 augustus. 'Brief uit Edinburgh' verscheen eerder in *Tirade* 69-70 (het september-/oktobernummer van 1962).

305 *VW II*, p. 48 (curs. van mij, EP.)

waarvan inderdaad de mouwen ongebruikt neerhangen – gaat nooit uit.'[306] Tucci's lezing begint met een aantal puntig geformuleerde gedachten, maar al snel ontaardt ze in 'een stroom clichés.' Reve vergroot het contrast tussen zichzelf en zijn collega's in de beschrijving van twee maaltijden. Tijdens de eerste, in een restaurant, portretteert hij Cees Nooteboom (het 'doodzieke aapje') als een ongeëvenaarde gastronomiesnob die in alles een aanleiding zoekt – en vindt – om met de ober te discussiëren. De tweede is een armzalige lunch in een conferentiezaaltje, die volgens Reve echter aan de eisen van een maaltijd voldoet: 'de honger te stillen, het lichaam de vereiste energie en bouwstoffen te leveren en de gezondheid niet te schaden, kortom, het is het eten waarmede ieder mens die bereid is zich voor God te verootmoedigen, genoegen neemt.'[307] De schrijvers aan zijn tafel klagen echter steen en been over alles wat zij voorgeschoteld krijgen, waardoor Reve uit recalcitrantie de lunch herhaaldelijk en openlijk roemt.[308]
In 'Brief uit Edinburgh' keert Reve zich, zoals eerder in artikelen en interviews, tegen de borstklopperij van zijn collega's en het succes dat zij daarmee bij het publiek hebben. Miller en Tucci stellen zich niet temidden van, maar boven hun publiek op. Beiden presenteren zich bovendien als rebelse vrijdenkers, en Reve lijkt juist daarom de nadruk te leggen op het clichématige van hun woord en gebaar. Gecombineerd is in het pleidooi voor de vrije liefde van Miller en het pacifisme van Tucci overigens al de geest te ontwaren van de anti-autoritaire jongerencultuur die het tijdbeeld van de jaren zestig zou gaan vormgeven en waar Reve zich fel tegen zou verzetten. Ook uit deze tekst blijkt Reves voorkeur voor traditie. Waar Tucci en Miller de vernieuwing en oorspronkelijkheid prediken, prijst Reve de inleiding van Hans Gomperts, een pleidooi voor de grote dode mannen van de Nederlandse literatuur: Multatuli en Couperus.
Aan het begin van 'Brief uit Edinburgh' stipt Reve een punt aan dat als onderwerp van 'Brief uit Schrijversland' zal dienen: de inkomsten van de Nederlandse schrijver. Reve stelt dat de schrijver in Nederland de trappen die hij uit allerlei hoeken ontvangt verdient, 'zo lang hij zich boven de machinebankwerker en de loodgieter verheven voelt, en zich niet in een [...] vakbond wil verenigen om zijn economiese belangen te verdedigen.'[309] In 'Brief uit Schrijversland' betoogt Reve dat het lage peil van de huidige nationale literatuur het gevolg is van het feit dat schrijvers in Nederland niet van de pen kunnen leven.[310] De penibele economische positie van de schrijver is volgens Reve zowel te wijten aan de heersende maatschappelijke opvattingen over het schrijverschap als aan het zelfbeeld van de schrijvers. Ten aanzien van de maatschappij signaleert Reve een 'specifiek Nederlandse instelling ten opzichte van het schrijverschap, die bestaat uit een mengsel van calvinisme, kleinburgerlijke kultuurloosheid, en overspannen romantiek.' Die mix zorgt ervoor dat er nauwelijks geld aan literatuur wordt besteed:

> […] enerzijds is elke cent die wordt uitgegeven aan iets zo zondigs respectievelijk nutteloos als kunst in het algemeen en literatuur in het bizonder, weggegooid geld; anderzijds zijn kunst in het algemeen en literatuur in het bizonder zulke grote en hoge dingen (de door anderen reeds gesignaleerde vergoddelijking van de kunst), dat geldelijke beloning eigenlijk beneden hare waardigheid is.[311]

---

306 *VW II*, p. 51-52.
307 *VW I*, p. 39.
308 Personages worden bij Reve niet zelden negatief gekarakteriseerd door middel van hun eetgewoonten. Denk aan de vader van Frits van Egters in *De avonden*, die slurpt, met zijn dessertlepel in de suikerpot gaat en aan tafel handmatig eetresten uit zijn mond verwijdert, aan de mosseletende Werther Nieland die de 'slurfjes' voor het laatst bewaart, aan Albert, de broer van Henry in 'The Winter', die niet vanaf een krant wil eten en een stuk voedsel uit zijn mond laat vallen, aan 'Haringgraten', waarin de communist Sef Peen een boterham met zoute haring nuttigt, en aan de als een 'onbekend dier' etende Paul (of Saul) de G. in 'Brief uit het verleden'.
309 *VW II*, p. 16.
310 'Brief uit Schrijversland (modern toerisme)' verscheen voor het eerst in *Tirade* 78-79 (het juni-julinummer van 1963).
311 *VW II*, p. 128.

Maar ook de Nederlandse auteurs koesteren volgens Reve disproportionele opvattingen over schrijven en het schrijverschap; zij hebben dus een vertekend zelfbeeld. De Nederlandse auteur, stelt hij, 'ziet zich zelf zelden in het licht van een nuchter oordeel, maar afwisselend als een nietsnut en als een god, en nooit als iemand die waren vervaardigt waarvoor hij, domweg, als iedere producent, centen moet hebben.'[312] Ook bij de auteurs lijken de cultuurloosheid (een zelfbeeld als nietsnut) en de romantiek (een zelfbeeld als god) dus om voorrang te strijden. Tegenover deze karikaturale percepties van het schrijverschap plaats Reve zijn eigen, als nuchter gepresenteerde, analyse.

Die analyse houdt in dat schrijven in de eerste plaats het produceren van goederen betekent. Om die productie mogelijk te maken, moet ze gefinancierd worden, en dat kan op verschillende manieren. Vroeger gebeurde dat veelal door middel van het mecenaat, maar nu de 'symbolen van de vorst [...] poenigheid en proletendom' zijn geworden, moet de schrijver op zoek naar een andere investeerder. En dat is de overheid. Reve beschouwt het subsidiëren van kunst niet als taak van de overheid, want kunst heeft volgens hem geen maatschappelijk nut, maar 'gelukkigerwijs', zo schrijft hij, ziet de overheid dat anders. Zij meent dat kunst 'iets heilzaams, vormends, creatiefs, zielbevrijdends, van uitnemend belang, etc. is'[313], en vindt daarom dat zij kunstenaars financieel moet ondersteunen. Reves punt is even simpel als principieel: als de overheid meent kunst en kunstenaars te moeten subsidiëren – een opvatting die Reve dus níet deelt! – dan dient zij ook literatuur en schrijvers te subsidiëren, met een substantiëler bedrag dan nu het geval is. Volgens Reve zal literatuursubsidie zonder oordeel over kwaliteit, bijvoorbeeld op basis van een vast bedrag per uitgegeven woord, uiteindelijk leiden tot een hoger niveau van de Nederlandse literatuur.

Maar dan moeten schrijvers zich die subsidie natuurlijk wél laten welgevallen. En dat is, gezien Reves constatering dat de Nederlandse schrijver zichzelf altijd over- dan wel onderschat, een probleem. De zelfverklaarde nietsnut zal vinden dat hij het overheidsgeld niet waard is, en voor hem die zichzelf als god en zijn werk als schepping voorstelt, is geld iets vulgairs. Bovendien constateert Reve dat de kunstenaars die zichzelf verachten, de 'nietsnutten' dus, hun zelfhaat projecteren op de incidentele financiers van kunst. Wie zijn geld aan kunst uitgeeft, wordt volgens hem 'onmiddellijk door het vrolijke kunstenaarsvolkje als fluim of kunstluis gekwalificeerd.'[314]

Op het moment dat Reve zijn brief schreef, was het schrijversprotest in Nederland in volle gang. De schrijvers die zich solidair verklaarden met, of zitting hadden in, het Aktiecomité Schrijversprotest maakten zich sterk voor een structurele subsidiëring van de Nederlandse literatuur. Het initiatief werd ondersteund door de Vereniging van Letterkundigen en zou in juli 1965 uitmonden in de oprichting van het Fonds voor de Letteren.[315] Deze acties, die in 'Brief uit

---

312 *VW II*, p. 131.
313 *VW II*, p. 134.
314 En Reve vervolgt: '(deze verachting voor de man die kunst koopt, is in laatste instantie een uiting van de verachting, die de kunstenaar klaarblijkelijk jegens zichzelf koestert) [...].' (*VW II*, p. 132).
315 Het Aktiecomité Schrijversprotest was in 1962 in het leven geroepen door enkele schrijvers die ontevreden waren met de positie die de schrijver in de samenleving innam. De vele schrijvers die zich bij het Aktiecomité aansloten, bepleitten in hoofdzaak de erkenning van het schrijverschap als zelfstandig beroep. Daarbij ondervonden zij weinig weerstand van hun collega's; ook Reve moet in zijn brief 'verbaasd' constateren dat er opvallend weinig 'onderkruipers' te vinden zijn. (De tot tweemaal toe gebezigde term 'onderkruipers' had Reve wellicht overgenomen van Adriaan Morriën, die haar eerder in een ledenvergadering van de VVL bezigde, doelend op niet met de actie sympathiserende schrijvers). In de jaren zestig werden veel Nederlandse schrijvers zich dus in toenemende mate economisch bewust, en beschouwden zij een regelmatig inkomen uit hun schrijverschap allerminst als iets afkeurenswaardigs. Zaken als de oprichting van het Fonds voor de Letteren in 1965, het herdopen van de Vereniging van Letterkundigen in 1970 tot de vakbond VVL-VVS en de uiteindelijk succesvolle leengeldacties, waardoor schrijvers vanaf 1985 een vergoeding kregen voor uitleningen van hun werk via openbare bibliotheken, waren een nieuwe stap in de professionalisering van het schrijverschap. Deze professionaliseringstendens had zich in het begin van de twintigste eeuw ingezet, toen de Vereeniging van Letterkundigen werd opgericht (in 1905), veel uitgeverijen zich in hoofdzaak op het uitgeven van literatuur gingen toeleggen, en de bespreking van literatuur een aparte plaats kreeg in sommige kranten. (Smithuijsen 1990, Van Dijk 1999, Dorleijn 2007.)

Schrijversland' uitgebreid ter sprake komen, verzwakken Reves theorie over het zelfbeeld van de Nederlandse auteur en diens geldallergie. Reve schrijft dan ook verbaasd te zijn dat in schrijverskringen zo weinig verzet tegen de actie is gerezen. Immers:

> [...] ik heb in de schrijverswereld nog nooit een georganiseerde poging tot verbetering van ons lot meegemaakt, of je struikelde meteen, op elke bijeenkomst, over die boertige, enorm artistieke kreaturen, het krapuul dat altijd weet aan te tonen waarom we vooral geen cent meer mogen beuren dan de *f* 11,75 voor declamatie van een verhaal over de steenrijke radio, of helemaal niks voor verhalen die ze zonder je toestemming in een bloemlezing opnemen waar je nooit een cent van ziet, evenmin als de uitgave zelf, waar je door een ander op wordt geattendeerd.[316]

Wellicht om zijn eigen opvattingen wat beter uit de verf te laten komen, verdraait Reve de standpunten van het actiecomité. In zijn brief stelt hij dat het comité de regering heeft verzocht om het schrijverschap te erkennen als 'duurzame culturele funksie'. 'Uit bedoelde zinsnede', aldus Reve, 'spreekt twijfel aan, of zelfs geringschatting voor, zichzelf. We hebben geen bewondering of achting nodig, maar *Geld*.'[317] Maar in feite liepen de standpunten van het comité en van Reve niet zover uiteen. Volgens het comité had de overheid nooit ontkend dat de schrijver via zijn werk 'een belang en een betekenis geeft' aan 'de volksgemeenschap en de cultuur'. De protesterende schrijvers trachtten slechts, net als Reve, de overheid te overreden om deze opvattingen in consequent beleid om te zetten: voor het belang en de betekenis moeten met klinkende munt worden betaald. Het punt waarop Reve en het comité feitelijk van mening verschilden was het belang van de literatuur voor de maatschappij; volgens Reve was dat er niet, het actiecomité deelde de mening van de overheid. In 'Brief uit Schrijversland' verklaart Reve zich solidair met het schrijversprotest, maar hij zal zelf nooit zitting nemen in het actiecomité.[318]

In het vervolg van de brief houdt Reve zijn eigen schrijverschap tegen het licht. Na het voorafgaande komt zijn stelling dat geld de 'enige eerlijke en fatsoenlijke drijfveer' tot schrijven is niet onverwacht. Hij zet haar even verderop kracht bij door de beweren dat de twaalf gulden die hij sinds kort per pagina betaald krijgt voor een bijdrage aan *Tirade* de enige reden zijn dat hij de brief schrijft, 'want daarzonder wens ik u, zo dol als ik op u ben, allemaal, ongezien, de kanker.'[319]

Even later lijkt het economische aspect echter plotseling van ondergeschikt belang, en stelt Reve het schrijven voor als niets minder dan een lotsbestemming en levenselixer:

> Nu, eindelijk, in mijn veertigste levensjaar, besef ik, dat ik aan beroemdheid niks heb, en dat ik niets anders wil dan schrijven en daarmee, als een fatsoenlijk ambachtsman, door het geschrevene te verkopen, genoeg geld verdienen om fatsoenlijk, zonder hinderlijke en belemmerende armoede, te kunnen leven. Verder helemaal niks. Ik heb geen flauw idee, of mijn geschriften werkelijk, zoals sommige gezaghebbende mensen beweren, betekenis hebben, maar wel weet ik, dat ik moet werken en schrijven, omdat mijn schrijven voor mij leven, dat wil zeggen me ontwikkelen en mijzelf rekenschap geven betekent. Ik moet schrijven, omdat het de enige aktiviteit is die ik vind dat zin heeft, niet omdat ik er iets of iemand mee dien, maar omdat het mijn werk is en mijn bestemming, mijn gedachten op schrift te stellen. Schrijven is voor mij van zulk belang, dat seks, eten, mooie kleren en

[316] *VW II*, p. 137-138.
[317] *VW II*, p. 133 (oorspr. curs.).
[318] Het feit dat Karel van het Reve fel gekant was tegen het schrijversprotest, iets waar Gerard Reve in deze brief kort op wijst, had in maart 1963 geleid tot een breuk tussen beide broers. Het is dus onjuist, zoals Ruiter en Smulders melden in *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*, dat Gerard Reve zich sterk afzette tegen de plannen voor een schrijversvakbond (Ruiter & Smulders 1996, p. 324). In 'Brief uit Edinburgh' bepleit Reve zelfs letterlijk een schrijversvakbond (*VW II*, p. 16). Zie over Reves positie ten aanzien van het schrijversprotest ook: Maas 2010, p. 42-46, 54-56 en de volgende correspondentie van Reve: Reve 1980, p. 131-132 (11-3-1963), Reve 1983, p. 33 (27-4-1970), Reve 1986, p. 50-51 (26-4-1963), Reve & Van Oorschot 2005, p. 84-85 (3-3-1963), 92 (25-6-1963).
[319] *VW II*, p. 137. Het bedrag bestond uit het honorarium van Van Oorschot en de tijdschriftsubsidie.

comfort, daarbij vergeleken, vrijwel betekenisloos worden, en dat terwijl ik een geil, hartstochtelijk en gulzig mens ben.[320]

In de twee redeneringen die Reve in 'Brief uit schrijversland' opzet rond schrijven en geld verdienen, hebben 'schrijven' en 'geld verdienen' beide eenmaal de plaats van doel en eenmaal de plaats van middel ingenomen. En zo is een causale cirkel ontstaan: om voor zichzelf een schrijvend bestaan te kunnen garanderen, moet er geld worden verdiend, en dit geld moet worden verdiend met schrijven. Maar ook wanneer Reve het schrijven als een persoonlijke roeping voorstelt, zoals in bovenstaand citaat, gebeurt dat via een verwijzing naar de eenvoudige man. Zo blijft de distantie bewaard tot zowel de zelfbenoemde nietsnutten als de zelfbenoemde goden onder de schrijvers.

In *Nader tot U*, dat drie jaar na *Op weg naar het einde* verscheen, is er weinig veranderd in de manier waarop Reve zich uitlaat over de relatie tussen kunst en geld, en in de wijze waarop hij kunstenaars portretteert. In 'Brief uit het verleden' plaatst Reve zijn eigen opvattingen opnieuw tegenover die van een abstract blijvend collectief: 'Het enige, waar je zelf niks aan doen kunt, maar wat *ze* je in Nederland nooit zullen vergeven, dat is: genoeg geld verdienen met schrijven om ervan te kunnen bestaan.' En hij vervolgt:

> Het woord 'broodschrijver' dat men voor iemand aan wie dat lukt, heeft bedacht, is ongunstig bedoeld, wat ik niet begrijp, want het lijkt me heel eerzaam om doormiddel van je kunstenaarschap in je onderhoud te kunnen voorzien. Ik schrijf voor Geld, zoals ik al enige malen eerder te kennen heb gegeven, want er moet van alles worden betaald en voor niks gaat de zon op, en niet tot het heil der mensheid, wat weer niet wil zeggen, dat ik geen maatstaven van kwaliteit en eerlijk vakmanschap aanleg [...].'[321]

Het doel om geld te verdienen wordt later in de brief gerelativeerd. Net als in 'Brief uit Schrijversland' stelt Reve inkomsten uit het schrijverschap, anders overigens dan vroeger, te beschouwen als middel om een ideaal te bereiken: het leiden van een werkelijk onafhankelijk, schrijvend bestaan. Weer trekt Reve dus een causale cirkel: 'Ik weet, dat het zo heeft moeten zijn, dat het Geld gekomen is, nu het me als bron van genietingen niets meer zegt – er is eigenlijk niets meer, dat ik werkelijk begeer, behalve om ergens te kunnen zitten waar ik niet kan worden verdreven en waar ik kan schrijven […].'[322]
Nader tot U is, net als *Tien vrolijke verhalen* en *Op weg naar het einde*, dichtbevolkt door kunstenaars en pseudokunstenaars met drank-, discipline- en existentiële problemen. Zo is er een man die naast zijn werk schildert, dicht en 'alles wat maar mooi was' probeert te maken, de permanent in een half delirium verkerende 'dichtervorst Gerard den B.' [Den Brabander] die werken op kantoor 'ijdelheid en dwaasheid' vindt, de schilder Bullie van der K. [Frans Lodewijk Pannekoek] die onder een schuldenlast gebukt gaat en niet van zins is daar iets aan te doen, en Thommy G. [Gerrard], een schilder van non-figuratieve werken, die zichzelf, al dan niet per ongeluk, om het leven heeft gebracht.
Net als in 'Een lezing op het land' schrijft Reve in deze brieven over zijn avonturen in de losbandige kunstenaarswereld, vertelt hij gretig de anekdotes van zijn 'kunstbroeders' na en zet hij het met hen op een zuipen, maar ook nu profileert hij zichzelf van tijd tot tijd als de tegenpool van de bohémien. Waar het belevend ik in 'Een lezing op het land' midden in een drankgelag nog voorzichtig terugschakelt in de burgerlijke versnelling en verkondigt boodschappen te moeten doen, daar presenteert Reve zich nu soms onverbloemd, en zelfs karikaturaal, als burger. Zo beschrijft Reve in 'Brief in de nacht geschreven' een bezoek aan de crematie van de schilder Thommy G. Na de crematie volgt een dag vol alcoholische

[320] *VW II*, p. 141.
[321] *VW II*, p. 211-212 (curs. van mij, EP).
[322] *VW II*, p. 217.

uitspattingen in het gezelschap van onder andere zijn vriend Teigetje, 'kandidaat-katoliek A.', en een 'geile blonde' vrouw in het bezit van een atelier, die hij probeert te verleiden.[323] Aan het einde van de dag is iedereen bij Reve thuis beland, zuipt zich een stuk in de kraag, en gaat vervolgens de stad in. Maar Reve blijft thuis, met Teigetje. Want: '[…] drinken hoorde je thuis te doen en alleen in een werkelijk noodgeval, zoals smiddags in Den Haag, in een kafee, en naar een nachtkroeg of nachtclub gaan, dat deed toch geen fatsoenlijk mens?'[324] Als iedereen is vertrokken constateert hij opgelucht dat er niet veel glazen zijn gesneuveld, dat de hele dag niet al te veel geld heeft gekost, en complimenteert hij zichzelf ermee dat hij de kosten heeft weten te drukken door enkele ongebruikte treinkaartjes aan het loket in te wisselen. Het is niet toevallig, denk ik, dat Reve zich juist in deze brief voor het eerst voorziet van het epitheton 'burger-schrijver'.[325]

De abnormaliteit van het normale

De kunstenaars waarmee Reve zijn literaire teksten in het einde van de jaren vijfig en in de jaren zestig stoffeert, zijn in meerderheid fysiologieën van de bohémien. Bijna allemaal vertonen ze een aantal van de karakteristieken waaruit, volgens Heinich, het stereotype van de moderne kunstenaar is opgebouwd:

- *Roeping*. Kerr, de ziekenverzorger in 'Geld verdienen' wiens droom het is om schrijver te worden.
- *Buitengewone man*. Nicka Tucci ('halfgod'), Henry Miller ('profeet', 'orakel' en 'zelfverheerlijker'), en het 'doodzieke aapje N.' voelen zich ver verheven boven het gewone volk. Reve heeft volgens Gorré Mooses een 'doordringende waarneming' en een 'zeer kwetsbare gevoeligheid'. Kunstenaars zien de zaken overigens altijd uit verhouding: als ze zich geen nietsnut voelen, wanen ze zich een god. Phal en Nicka Tucci voorzien hun handelingen van bijpassende opsmuk: Tucci loopt niet, maar schrijdt, en heeft geen haar, maar lokken, Phal zingt en speelt niet, maar 'vertolkt' en 'brengt'. Voor Phal is het kunstenaarschap iets hoogst bijzonders: 'Kunstenaar zijn, dat wil wat zeggen, dat houdt wat in.'
- *Isolatie, marginaliteit,* en *ongeschiktheid voor praktisch, sociaal en commercieel leven*. Alle kunstenaars die zijn neergestreken in het huis van Slok, vertonen onaangepast gedrag. Phal is hier de primus inter pares: hij doet en laat waar hij zin in heeft, komt niet naar Reves lezing en schoffeert een vrouw in het publiek. Henry Miller lijkt het manifesteren van tegendraadsheid en antiburgelijkheid tot prioriteit te hebben verheven. Bullie van der K. opereert als kunstenaar

---

[323] 'Teigetje' (of: 'Tijger') was de koosnaam voor Reves vriend Willem Bruno van Albada, met 'kandidaat-katoliek A.' doelde Reve op Ad van Delden. De identiteit van de blonde dame is onbekend (zie: Maas 2010, p. 203).

[324] *VW II*, p. 259.

[325] Ik doel hiermee op de volgende passage, die volgt op een beschrijving van nachtbrekende en ijskasten plunderende vrienden van Thommy G.:'[...] eigenlijk niets dus, dit alles, voor de "burger-schrijver", want al durf ik niet te zweren dat ik er elke dag vóór zevenen uit en vóór middernacht weer in ben, het hoort wel zo te zijn, dat weet u trouwens even goed als ik.' (*VW II*, p. 253.) Dit is de eerste vermelding van de term 'burger-schrijver' in Reves werk. In interviews en persoonlijke correspondentie noemde Reve zich vanaf augustus 1964 met regelmaat zo (en niet, zoals Maas schrijft, vanaf september 1964). Zie: Maas 2010, p. 166 en onder andere de volgende brieven: Reve 1981, p. 16 (5-7-1965) Reve 1985, p. 87 (27-6-1965), 112 (11-2-1966), 113 (30-7-1966), 123 (4-9-1967), Reve 1992 [1991], p. 24 (31-1-1965), 26 (7-4-1965), 27 (17-5-1965), 31 (7-6-1965), 32 (9-6-1965), 34 (4-10-1965), 53 (4-9-1967), Reve 1993, p. 84 (9-5-1965), Reve 1994, p. 111 (7-9-1964), 118 (6/7-11-1964), 127 (3-3-1965), 151 (10-1-1966), 153 (24-1-1966), 181 (3-8-1966), 193 (27-11-1966), 200 (31-1-1967), Reve & Van Oorschot 2005, p. 136 (31-8-1964 en 12-9-1964), 143 (15-11-1964), 147 (11-1-1965), 156 (7-5-1965), 158 (17-5-1965), 160 (22-5-1965), 167 (23-6-1965), 178 (8-10-1965), 201 (16-4-1966), 217 (28-12-1966), 239 (23-10-1967), 255 (9-10-1968), 258 (13-10-1968). Maar Reve verbindt zich al eerder expliciet met de burger: bij de oprichting van *Tirade*, in 1957, zou hij het plan hebben gehad om het blad *De Burger* te noemen. (Reve 1985, p. 11 (18-10-1959).)

in de marge, en heeft geen plannen daar verandering in aan te brengen. Dugter verkoopt op de expositie geen enkel schilderij. Thommy G. is veelgebruiker van weed, slaapt soms twintig uur per dag, staat zelden voor half een 's middags op, en heeft jarenlang in een tehuis gewoond 'omdat het thuis niet meer ging'. Gerard den B. weigert op kantoor te werken. Nagenoeg alle kunstenaars zuipen. Volgens Reve voelt een kunstenaar zich ofwel te goed, ofwel te slecht om een passende vergoeding voor zijn producten te vragen.

- *Ascetisme en armoede*. Dugter, die tot zijn ontsteltenis geen enkel schilderij verkoopt, en die door Phal wordt getroost met het beeld van een toekomst zonder geldzorgen. Bullie, die schulden heeft, niet in het bezit is van een ijskast en in wiens huis het tocht. Thommy G., die huist in een 'krot' in Amsterdam. Aspirant-schrijver Kerr, die nauwelijks zijn gezin kan onderhouden, en in een bouwval woont. De woningen van Reve uit 'Gesprek met Van het Reve' lijkt sterk op die van Kerr: in beide huizen ligt geen vloerbedekking, staan nauwelijks meubels, en is het zeer koud.
- *Belangeloosheid* en *onverschilligheid voor aardse bezittingen*. Kerr, die niet van rijke mensen houdt en ondanks zijn armoede Reve onderdak aanbiedt. Er is vooral veel hypocriete belangeloosheid: het type kunstenaar dat door Nicka Tucci wordt vertegenwoordigd, doet zich voor als idealist en socialist, maar verhuurt ondertussen kamers voor torenhoge prijzen. De afkeer die kunstenaars hebben van geld lijkt een teken van belangeloosheid, maar wordt eigenlijk veroorzaakt door ofwel zelfverachting, ofwel zelfoverschatting.
- *Onbegrepen en onbemind door tijdgenoten*, (maar *rechtvaardiging na de dood*). Het feit dat kunstenaars niet bij het grote publiek in de smaak vallen en daar ook geen moeite voor doen, is vaak de reden voor hun armoede (Bullie van der K., Dugter). Wanneer zich een incidentele geldschieter meldt, wordt deze door kunstenaars meteen weggezet als 'kunstfluim'. (Rechtvaardiging na de dood komt niet ter sprake).
- *Martelaarschap*. Echte martelaars zijn er niet, wel wordt er veel geleden. Zo is er de doodongelukkige Dugter, 'een heel serieuze jongen' volgens Phal, die zich schreiend ter aarde stort na het horen van een smartlap, en Thommy, die zichzelf per ongeluk of expres van het leven berooft.

Niet alleen lijken de kunstenaars in de verhalen veel op hun stereotype van hun beroepsgroep, dit stereotype wordt ook door de buitenwereld bekrachtigd. Kunstbeschermer Slok meent dat kunstenaars het liefst zo dicht mogelijk in de buurt van elkaar en de drankfles zijn, het publiek in Edinburgh is idolaat van de dwarse geest Henry Miller, voor het kapiteinsechtpaar in 'Lof der scheepvaart' is een schrijver iets exotisch (en Reve vermoedt even dat de kapitein hem als een valse profeet beschouwt) en Gorré Mooses wordt geprikkeld door de geruchten dat Reve een kluizenaar en waanzinnige zou zijn. Bovendien lijdt een groot deel van de maatschappij aan 'overspannen romantiek', en ziet het de kunst en de kunstenaars als iets hoogs, groots en onaantastbaars, ver verheven boven zoiets vulgairs als geld en goederen.
Het beeld dat Reve van zichzelf als schrijver creëert (zijn auto-imago als kunstenaar) verhoudt zich wat ambivalent tot het beeld dat hij van zijn collega's schetst (zijn hetero-imago van de kunstenaar). Reve verkeert vaak in hun gezelschap, heeft geldzorgen, drinkt als een bezetene, is allesbehalve monogaam, noemt schrijven zijn 'bestemming' en gaat in 'Lof der scheepvaart' gebukt onder dezelfde existentiële twijfel die hij bij zijn collega's veracht. Nadat hij heeft gevreesd dat de kapitein hem ziet als een valse profeet, iemand dus die veinst in contact te staan met het goddelijke, voelt hij zich een nietsnut: 'Ik ben helemaal niets, dacht ik, niet eens een oplichter.' Maar nooit smelt hij volledig samen met het stereotype. Altijd is er wel iets waardoor hij zich onderscheidt van zijn collega's en waarmee hij niet zelden hun verwachtingen of die van het publiek doorkruist: zijn uiterlijk, het spreken over boodschappen, het inwisselen van treinkaartjes aan het loket, en, natuurlijk, het veelvuldig herhaalde pleidooi voor het verdienen

van geld. Ook het schuldgevoel dat hem in zijn kajuit in 'Lof der Scheepvaart' bekruipt contrasteert met het stereotype. Reve voelt zich schuldig omdat hij zich een parasiet waant; een echte parasiet heeft van schuldgevoel weinig last.
Reve verklaarde eens dat hij geen bladzijde voltooit zonder aan Nescio te denken, en inderdaad is in zijn proza de wereld van Bavink, Japi, Hoyer en Koekebakker nooit ver weg.[326] De kunstenaars in de hierboven besproken teksten doen vaak denken aan Nescio's personages. Phal en Dugter lijken, met al hun drankzucht, passiviteit, chaos en parasitair gedrag sterk op Japi, de uitvreter. Ook Kerr, de verpleeghulp, heeft iets van hem weg. Kerr koestert net als Japi schrijfambities, maar net als Japi heeft hij nog nooit iets uitgegeven. (Het enige wapenfeit van Japi is een artikeltje uit 'De Vlachtwedder Grensbode', met een vanuit onze optiek interessante titel: 'Brieven uit Amsterdam'.)[327]
Het is treffend dat de verteller in Nescio's verhalen zich net zo tegenstrijdig verhoudt tot de bohème als Reve in zijn rol als verteller. De titaantjes worden door Koekebakker bespot, maar deze kijkt ook met heimwee achterom naar de tijd dat hij zelf nog een aardige jongen was. De ambivalente positie van Reve blijkt ook uit de rechtstreekse verwijzingen naar Nescio. Eénmaal wordt Reve in de hierboven besproken verhalen aangesproken met 'Koekebakker'.[328] Maar op twee andere momenten legt hij expliciet een verband tussen zichzelf en de volbloedbohémien Bavink: de eerste keer als hij bezoek krijgt van Gorré Mooses, de tweede keer in 'Brief uit schrijversland': 'Weet u wat wij zijn? Wij kunstenaars zijn *gebenedijden*. Dat zegt Bavink tegen Koekebakker, en ik zeg het hem na.'[329]
Als Reve zich wil distantiëren van zijn collega's, plaatst hij het register van de burger tegenover dat van de bohémien. Daarmee verhoudt het idioom dat hij inzet voor een beschrijving van zijn eigen activiteiten zich op dezelfde manier tot het idioom waarmee hij andere kunstenaars karakteriseert als het idioom van Bourdieus analytisch apparaat zich verhoudt tot de termen waarin de socioloog zijn object van analyse beschrijft. Bourdieu bedient zich in zijn deconstructie van de sacrale kunstwereld van een klinisch economisch discours, gestoeld op woorden als 'productie', 'kapitaal', 'economie', 'goederen'. In zijn brievenboeken en het interview met Gorré Mooses presenteert Reve zijn ideaalbeeld van de schrijver als een 'fatsoenlijk ambachtsman', die moet 'werken en produceren', en voor zijn 'waren', 'als iedere producent, centen moet hebben.'[330] Reve stelt de schrijver in zijn 'nuchter oordeel' dan ook vaak voor als een kleine zelfstandige, een vakman, een arbeider. Daarom hekelt hij in 'Brief uit Edinburgh' schrijvers die zich boven machinebankwerkers en loodgieters verheven voelen.[331] Maar ook Reves interviews zijn, door de jaren heen, vergeven van dit soort vergelijkingen.

---

326 Reve verklaarde dit in het VARA-televisieprogramma *Signalement Nescio*, uitgezonden op 24-7-1964. Zie: De By 1982, p. 282.
327 Nescio 2010, p. 25-26. Japi zegt in totaal zes 'Brieven uit Amsterdam' te hebben geschreven, maar de andere vijf zouden zijn zoekgemaakt door zijn broer. (Hoyer betwijfelt overigens of Japi wel de auteur is van het stukje dat hij weet te overleggen.) Reves *Op weg naar het einde*, waarin 'Brief uit Amsterdam' is opgenomen, telt ook zes brieven.
328 En wel door de 'oude bard' Nico den B. (*VW II*, p. 226).
329 *VW II,* p. 123-124 (oorspr. curs.). Reve citeert hier overigens – bewust of onbewust – onzorgvuldig. Bavink neemt in 'Titaantjes' de zin 'Wij kunstenaars zijn gebenedijden' niet in de mond. Dat kunstenaars gebenedijden zijn, staat in een boek waar Bavink en Koekebakker over praten. Bavink lijkt zich daar niet echt in te kunnen vinden. De passage waar Reve op doelt, is deze: '[Bavink:] "Ik moet schilderen. Een lolletje is 't niet. Wat zei-di ook weer?" "Wie?" vroeg ik. "Die vent in dat boek, wat zei-di ook weer dat kunstenaars waren?" "Gebenedijden, Bavink." "Weet je wat ik denk, Koekebakker? Dat 't dezelfde vent is, die de spoorboekjes gemaakt heeft. Daar heb ik ook nooit iets van begrepen, hoe iemand dat kon. Gebenedijden... God is overal? Of niet, Koekebakker? Dat zeggen ze toch?" Ik knikte.' En even verderop, als Bavink spreekt over zijn vergeefse pogingen om God af te beelden: '"En als-i denkt dat-i God heeft dan heeft-i linnen en verf. Dan is God overal, behalve waar Bavink 'm hebben wil. En dan komt er een vent en schrijft dat Bavink gebenedijd is. En Hoyer leert dat uit z'n hoofd en loopt er over te zwetsen tegen Bekker. Zeg wel gebenedijd. Weet je wat ik wou? Dat ik spoorwegboekjes kon maken. Zoo'n vent laat God met vrede, die is 'm de moeite niet waard."' (Nescio 2010, p. 55-56.)
330 *VW II*, resp. p. 141, 140, 131, 131.
331 Volgens Reve ontbreekt het de auteur in Nederland aan een 'nuchter oordeel' over diens schrijverschap (*VW II*, p. 131). De passage over de machinebankwerker en loodgieter staat in *VW II*, p. 16.

Schrijvers staan voor Reve niet alleen op gelijke voet met vaklui en kleine zelfstandigen, het *zijn* winkeliers, elektriciens, timmermannen, meubelmakers, loodgieters, schrijnwerkers, kruideniers, wasmachinefabrikanten, worst- of patéverkopers.[332]
Zo laat Reve zijn zelfrepresentatie als 'normale' schrijver steeds weer contrasteren met het stereotype van de abnormale kunstenaar. Het economische discours dat hij daarvoor gebruikt is precies datgene wat Bourdieu in stelling bracht bij diens deconstructie van het geloof in het culturele veld.
In een interview met Wim Zaal en Frits van der Molen, in 1966, zegt Reve het als volgt:

> Mijn artistieke bevrijding kwam, toen ik besefte, dat je geen profeet bent, maar een vakman, die bepaalde koopwaar levert. Ik wil een eerlijk zakenman zijn, die zijn klanten het allerbeste geeft dat hij maken kan, zodat hij zich over zijn produkt niet hoeft te schamen. De rest is onzin. Ik heb een winkel. Al het andere is aanstellerij en grootspraak.[333]

En in gesprek met Luyendijk, enkele jaren eerder, plaatst Reve 'zij' tegenover 'ik', de bohémiens en uitvreters tegenover de burger:

> Je hebt zo'n mentaliteit in artiestenkringen, dat ieder die meer dan *f* 6500,- per jaar verdient, een misdadiger is. Iemand die een paar centen heeft, iemand die behalve een huis ook nog een huis op het land heeft of een bootje, dat is al niet goed meer… en zelf hebben *ze* misschien drie gedichten geschreven in hun hele leven en zijn *ze* om de dag dronken, hebben iedereen uitgeborgd en uitgeleend… maar *ze* voelen zich zo mijlenver verheven boven een eenvoudig iemand, die hard werkt voor de kost. Daar heb *ik* zo'n hekel aan, die zelfvergoddelijking, van *al die mensen*. [...]
>
> Men moet in Nederland in het algemeen wel af van rare ideeën over het schrijverschap. Malle, rare, opgeblazen, irreële opvattingen over het schrijverschap, waardoor men zich enerzijds financieel in de hoek laat trappen en zich anderzijds mijlenver verheft boven de gewone, oppassende burger.[334]

Vanaf het begin van zijn loopbaan heeft Reve in zijn schrijven en spreken de dichotomie ik-zij geconstrueerd en gekoesterd. In 'De overschatting' waren het de snobs en de charismatische ideologie die het moesten ontgelden, later werd dat nagenoeg de hele Nederlandse literatuur en de bohémienattitude van schrijvers en kunstenaars.
Om zichzelf te onderscheiden van het collectief bouwt Reve heel wat stromannen op, waar hij vervolgens de fik in steekt. Als Reve wil benadrukken dat bij het schrijven rekening gehouden moet worden met de lezer, dan zijn 'ze' literatoren die hermetische geschriften produceren, als Reve stelt dat kunst nutteloos is, dan zijn 'ze' collega's die hun kunst in dienst stellen van een ideologie. Wanneer hij zich uitspreekt voor traditie, zijn 'ze' rücksichtslos experimenterende avant-gardisten, en als Reve zich als vakman wil profileren, dan zijn 'ze' zelfverheerlijkende of zichzelf verachtende bohémiens met een geldallergie.
Nathalie Heinich stelt dat Vincent van Gogh geen rolmodel had, en mede daarom tot prototype van de moderne kunstenaar heeft kunnen uitgroeien. Van Goghs kunstenaarschap was 'naïef', zonder precedent. Nu heeft Heinich zich met haar bestudering van één casus al ver verwijderd van de traditionele cultuursociologie – de ondertitel van haar studie over Van Gogh luidt dan ook *An* antropology *of admiration*. Een analyse van het *werk* van Van Gogh, of om het even welke kunstenaar, beschouwt ze als een brug te ver. Maar juist dat werk zet de zelfrepresentatie van Van Gogh in een ander daglicht. Bij een snelle blik op Van Goghs oeuvre rijst direct de vraag of alle aspecten van het stereotype dat Van Gogh is gaan belichamen – met name het

[332] Zie bijvoorbeeld Francis 1963, Harten 1964, Van Doorne 1966a, Schmidt 1978, Anoniem 1981.
[333] Zaal & Van der Molen 1983 [1966], p. 110.
[334] Luyendijk 1983 [1964], p. 72. In een brief aan Ernest de R. schrijft Reve in 1973: 'Men leeft in 1 zonderlinge tegenstrijdigheid: het moet nù goed & verkoopbaar zijn, liever dan nu slecht & onverkoopbaar & later beroemd, maar je denkt toch altijd, of je wilt of niet, aan later. Toch is dat niet goed, & 1 insluiping van de Romantiek. Ik geloof dat je doodgewoon keihard moet werken, & veel geld moet proberen te verdienen.' (Reve 1975d, p. 148-149 (21-8-1973).)

martelaarschap – wel een zuiver product zijn van de vele hagiografieën die over hem verschenen, zoals Heinich stelt. Zo vertoont de lijdende christusfiguur in *Pièta* sterke overeenkomsten met het uiterlijk van Van Gogh zoals we dat kennen van zijn zelfportretten; datzelfde geldt voor de figuur van Lazarus uit *De opwekking van Lazarus*.[335]
Kan over de naïviteit van Van Goghs zelfrepresentatie getwist worden, bij Reve is dat niet het geval. Zijn zelfrepresentatie is hyperbewust, en krijgt vorm door het contrast tot het stereotype van de moderne kunstenaar – het stereotype waar Van Gogh volgens Heinich het prototype van is. Net als Heinich stelt Reve dat de karakteristieken van de bohémien clichés zijn geworden, die bovendien het zicht op het werk van de kunstenaar vertroebelen. En zoals de bohémien zichzelf uitvond door zich te distantiëren van de burger, zo vindt Reve zichzelf uit door zich te distantiëren van de bohémien. Het is niet meer dan logisch dat hij daartoe juist de 'fatsoenlijke' burger, de tegenpool van de bohémien, als rolmodel kiest.[336] Zo is het epitheton 'burger-schrijver', waar hij zichzelf in de jaren zestig mee tooit, een adequate weergave van het contrast dat Reve voortdurend opzoekt. In de romantische optiek waartegen Reve zich afzet is 'burger-schrijver', als het al geen oxymoron is, dan toch minstens een pejoratief. Tijdens een lezing in 1965 verklaart Reve dan ook dat hij het epitheton voert als verweer tegen de vergoddelijking van het kunstenaarschap.[337]
De stereotypische burger en de stereotypische kunstenaar zijn de twee polen waartussen Reves zelfrepresentatie zich bevindt, zonder een van die polen ooit te bereiken. Want hoe hard Reve ook roept dat hij een eenvoudige volksjongen is die vlijtig werkt voor de kost, alleen al zijn schrijverschap en de prominente rol die hij sinds de publicatie van *De avonden* in de publieke ruimte speelt, verhinderen natuurlijk dat hij ooit samen zal vallen met het door hem opgeroepen beeld. Bovendien zorgt hij er, ook in de teksten die ik hierboven besprak, effectief voor dat de navelstreng die hem met het stereotypische kunstenaar verbindt intact blijft. Reve noemt zichzelf vanaf 1962 een romantisch-decadent kunstenaar, en zijn (aanvankelijke) armoede, overmatige drankgebruik en zijn omgang met bohémiens sluiten niet alleen naadloos aan op het stereotype van de moderne kunstenaar, maar hij zet ze in zijn werk nog eens extra dik aan. Bovendien kan zijn werk en thematiek, zeker vanaf het moment dat werk en leven expliciet met elkaar verstrengeld raken, met recht romantisch genoemd worden.[338] Datzelfde geldt voor enkele van zijn literatuuropvattingen, zoals het idee dat goede kunst troost biedt, in wezen nutteloos is, en niet mooi is, maar de waarheid ontmaskert.
De verbinding met de burger is illustratief voor de vaardigheid waarmee Reve in zijn zelfprofilering de distinctie zocht. Zijn pleidooi voor het normale krijgt een onderscheidende

---

[335] Ook Dagmar Danko levert in haar overzichtsartikel over Heinich kritiek op het feit dat Heinich het werk van een kunstenaar niet bij haar analyses betrekt (Danko 2008, p. 252). Over de gelijkenis tussen Van Gogh en de christusfiguur in *Pietà* schreef ook Anbeek in *Het donkere hart* (Anbeek 1996b, p. 135).
[336] Het woord 'fatsoenlijk' gebruikt Reve in de jaren zestig regelmatig om zijn positie mee te markeren. Zie bijvoorbeeld 'Brief uit Camden Town' (''s Nachts na twaalven thuis nog doorwerken aan iets dat af moet [...], dat is tot daar aan toe, maar wat de rest betreft, behoren fatsoenlijke mensen 's nachts te slapen.' (*VW II*, p. 96-97)), 'Brief uit schrijversland' ('Nu, eindelijk, in mijn veertigste levensjaar, besef ik, dat ik aan beroemdheid niks heb, en dat ik niets anders wil dan schrijven en daarmee, als een fatsoenlijk ambachtsman, door het geschrevene te verkopen, genoeg geld verdienen om fatsoenlijk, zonder hinderlijke en belemmerende armoede, te kunnen leven.' (*VW II*, p. 141)) en 'Brief in de nacht geschreven' ('[...] drinken hoorde je thuis te doen en alleen in een werkelijk noodgeval [...] in een kafee, en naar een nachtkroeg of nachtclub gaan, dat deed toch geen fatsoenlijk mens?' (*VW II*, p. 259)).
[337] Reve 1992 [1991], p. 197. Overigens zou Reve bij de oprichting van *Tirade* het idee hebben geopperd om het blad *De Burger* te noemen. Aan Sal Tas schrijft hij op 18 oktober 1959 over redenering achter dit plan: 'Enerzijds om de ranzige kleinburger te ontmaskeren, anderzijds om de zogenaamde bohème af te straffen, die als een pest het kunstleven in dit land verlamt; ten derde, om op te komen voor handhaving van hygiëne en fatsoen en voor verdediging van de burgerrechten. Die naam is nu niet meer in te voeren, behalve langs een omweg. Ons idee – Geerts en het mijn – is nu om De Burger als ondertitel te gaan voeren, en geleidelijk groter te drukken.' (Reve 1985, p. 11.) Ook later, in 1971 en 1975, vatte Reve nog een aantal maal het plan op om een tijdschrift met de titel *De Burger* uit te geven (zie hierover: Maas 2010, p. 574, 789).
[338] Vgl. Hillner 1981 [1969], Kaleis 1981 [1969], Gomperts 1981 [1974], p. 332-333, Hubregtse 1981a, Peet 1985, Hubregtse 1981a, Hubregtse 1990, Anbeek 1996b, p. 79-93.

waarde tegen de achtergrond van het regime van de singulariteit. In die context is dat pleidooi een hoogst ongewone vorm van zelfmanifestatie, zoals Reve zelf niet nalaat te benadrukken. Het normale, is kortom, abnormaal in een literair veld dat de abnormaliteit tot norm heeft verheven. Min maal min is plus.

Het werken met contrasten is niet alleen kenmerkend voor Reves zelfrepresentatie vanaf het einde van de jaren vijftig, maar ook voor zijn literaire stijl. De stijlbreuk is sinds *De avonden* een van de vaste componenten van Reves repertoire, en ook het aanwenden van clichés beperkt zich niet tot karakterschetsen van de kunstenaar.[339] Daarbij zijn er vele verbanden te leggen tussen Reves publieke manifestatie en diens poëtica; een groot aantal daarvan legt Reve zelf. Het pleidooi voor vakmanschap, bijvoorbeeld, heeft zowel een esthetische als een sociale connotatie: het verbindt Reve zowel met het classicisme als met de eenvoudige burger. Ook behoudzucht is bij Reve niet alleen een poëticale kwestie, een afkeer van de originaliteit-om-de-originaliteit in de kunst, maar ze komt tevens naar voren in zijn politieke opvattingen. Steeds vaker zal Reve vanaf de jaren zestig het verband benadrukken tussen avant-garde, de provo-cultuur en het communisme. Ook in dat opzicht zorgt hij ervoor dat werk en leven met elkaar verbonden blijven, en versterkt hij het idee de auteur, de verteller en het personage Gerard Reve een zijn. De overtuiging dat kunst nutteloos is en dus niet in dienst staat van een maatschappelijke, religieuze of politieke ideologie, behoort niet alleen tot de kern van Reves poëtica, maar is ook een van de pijlers van wat Bourdieu het autonome literaire veld noemt. Bourdieu stelt dat dat veld functioneert volgens het principe van de omgekeerde economie: schrijvers kunnen alleen symbolisch kapitaal verwerven als zij zich onafhankelijk tonen van economisch kapitaal. En daarop voortbordurend noemden Dorleijn, Grüttemeier en Korthals Altes de druk van de markt nog recentelijk als eerste van de vier heteronome krachten die de autonomie van het literaire veld kan bedreigen.[340] Op dit punt lijken Reves poëtica en manifestatiepoëtica intern tegenstrijdig te zijn. Reve spreekt zich immers uit tégen de omgekeerde economie, en dus vóór de vermarkting van een product dat volgens hemzelf geen inherente economische waarde bezit. Anders gezegd: de vermarkting van het literaire product lijkt de nutteloosheid ervan op te heffen. Bovendien geeft Reve al sinds 'De overschatting' blijk van het besef dat zijn strijd tegen de verering van de kunstenaar mede gehoor vindt doordat die verering hemzelf ten deel valt. Dankzij de charismatische ideologie heeft hij het podium kunnen betreden vanwaar hij de charismatische ideologie de oorlog verklaart. Op deze twee paradoxen richt ik me in het volgende hoofdstuk. Centraal daarin staat Reves verhouding tot een kunstenaar die in dit hoofdstuk slechts zijdelings ter sprake is gekomen: Bullie van der K., oftewel Frans Lodewijk Pannekoek.

339 Zie hierover: Van den Bergh 1973 en *Zelf schrijver worden* (*VW IV*, i.h.b. p. 453, 454 , 463, 469-473).
340 Dorleijn, Grüttemeier & Korthals Altes 2007.

3  Handelaar in flauwekul

Ask anyone: 'Who's your idea of the tortured artist, the mad genius?' Chances are you get one answer, and just one answer: 'Vincent van Gogh. Sliced his ear off, didn't he?'

Simon Schama

Inleiding: Schitteren door afwezigheid

Het volgende berichtje staat vrijdag 12 januari 1968 op de kunstpagina van *Het Parool*.

> Onder enorme belangstelling, ook van de zijde van mensen die nooit tentoonstellingen bezoeken, is gisteravond door de schrijver G.K. van het Reve in Galerie Pribaut aan de Amsterdamse Wibautstraat een expositie van etsen, tekeningen en schilderijen van Frans Lodewijk Pannekoek geopend. Het is de eerste tentoonstelling van Pannekoeks werk. De kunstenaar is plotseling in het nieuws gekomen door het bij uitgever Thomas Rap verschenen boek "Veertien etsen van Frans Lodewijk Pannekoek voor arbeiders verklaard door Gerard Kornelis van het Reve" en door een gesprekje in Mies-en-Scène, waardoor op één dag voor meer dan vierduizend gulden aan etsen werd verkocht. Op de foto Van het Reve (links) en uitgever Thomas Rap voor een werk van Pannekoek.[341]

Hier wordt verslag gedaan van een hype. Een tot voorkort onbekende kunstenaar, Frans Lodewijk Pannekoek, is dankzij een boek en een televisieprogramma uit de anonimiteit getreden, heeft zijn werk kunnen verkopen, en ziet dat zijn eerste expositie een breed publiek trekt. Bovendien mag hij zich verheugen in de protectie van een al jaren succesvolle collega; de naam van Gerard (Kornelis van het) Reve wordt in het korte stukje drie keer genoemd.
Op de foto die boven het bericht staat afgedrukt ontbreekt Pannekoek. Niet hij, maar Thomas Rap en Reve, de uitgever en schrijver van *Veertien etsen*, poseren bij zijn werk. Toch is het de fotograaf van dienst moeilijk aan te rekenen dat hij er niet in slaagde om de kunstenaar voor zijn lens te krijgen. Pannekoek is namelijk afwezig bij de opening van zijn eigen expositie.
In plaats van Pannekoek staat Gerard Reve die avond in het middelpunt van de belangstelling. Hij houdt een openingstoespraak die de volgende dag integraal op televisie wordt uitgezonden, en volgens de pers is zijn aanwezigheid de oorzaak van de massale toestroom van bezoekers. *De Tijd* meldt dat de vele 'stuurs kijkende jongelieden' op de expositie, na hun 'profeet' Reve te hebben aangehoord, weinig belangstelling toonden voor het werk van Pannekoek. 'Bij de meeste aanwezigen blijkt alleen de rug aandacht te hebben voor het tentoongestelde werk.'[342]
Hoe uitzonderlijk het ook mag lijken dat een schilder niet komt opdagen bij de opening van een aan hem gewijde tentoonstelling, in het geval van Pannekoek ligt dat waarschijnlijk in de lijn der verwachting. Want vanaf het eerste moment dat zijn naam in de kranten verschijnt, zorgt Pannekoek ervoor dat hij buiten het bereik van de schijnwerpers blijft. Het 'gesprekje in *Mies en scène*', dat *Het Parool* aanhaalt, was een gesprek tussen Reve en Mies Bouwman in haar populaire televisieprogramma op 8 december 1967. Reve maakte daar reclame voor het werk van Pannekoek, en kondigde een veiling aan van diens werk. Pannekoek was niet in de televisiestudio, en kwam ook niet naar de veiling, die een dag later gehouden werd.
Op het moment dat zijn werk in de zalen van Pribaut hangt, is Pannekoek een publieke persoonlijkheid die zich nog nooit aan het publiek heeft getoond. Wel is er in de maanden voor de expositie een kort interview met hem verschenen, in *Elseviers Weekblad*, maar daarbij is geen foto afgedrukt.[343] De enige foto van Pannekoek die in deze periode wordt gepubliceerd, is zo genomen dat ze weinig prijsgeeft over zijn uiterlijk: op Pannekoeks gezicht valt een schaduw.[344]
In die dagen wordt de naam van Pannekoek voortdurend verbonden met die van Reve. Het is immers Reve die te pas en te onpas het werk van de schilder prijst, die de tekst schrijft van *Veertien etsen*, die de veiling van Pannekoeks werk organiseert, en het is Reve die de expositie opent. Terwijl Pannekoek zich schuil houdt, is Reve overal. Het contrast tussen de beide kunstenaars is groot: Pannekoek was tot voor kort een nobody in de kunstwereld, Reves roem strekt zich uit tot ver buiten de literaire kringen. Zijn *Op weg naar het einde* (1963) en *Nader tot U* (1966) werden tot in het parlement geroemd en verguisd, en Reve werkte in 1964 en 1965

---

341 Anoniem 1968e.
342 Anoniem 1968l.
343 Van Lennep 1967.
344 Anoniem 1967.

regelmatig mee aan het VARA-televisieprogramma *Zo is het toevallig ook nog 's een keer*, dat miljoenen kijkers trok. Bovendien was hij in 1966 gedoopt, en is hij in 1967 veel in het nieuws door het Ezelproces – op 17 oktober diende het hoger beroep in die zaak.
Na de opening van de expositie in Pribaut begint onder journalisten twijfel te ontstaan over de identiteit van Pannekoek. Op de tentoonstelling hangt weliswaar een foto van Pannekoek, maar Lambert Tegenbosch schrijft in *de Volkskrant* dat het portret lijkt op 'een broer van G.K.', en vermoedt dat de bijschriften bij de werken van Pannekoek aan Reves pen zijn ontvloeid.[345] En meer mensen verdenken Reve er openlijk van dat hij een ingenieus dubbelspel speelt. Een artikel in *Propria Cures* van 27 januari 1968, waarin 'Elsa Botenbauwer' – een pseudoniem van Rogier Proper en Theun de Winter – stelt dat Pannekoek door Reve is verzonnen, is het eerste in een cascade aan onderling tegenstrijdige berichten over Pannekoeks identiteit.[346] Reve gooit gretig olie op het vuur, door op televisie en tegenover journalisten nu eens te verklaren dat Pannekoek niet, en dan weer dat hij wel bestaat. De verwarring duurt voort totdat een journalist van het *Brabants Dagblad* een week later Pannekoek aan de telefoon krijgt, die in Spanje verblijft. De krant meldt een dag later op de voorpagina: 'Frans Lodewijk Pannekoek bestaat wèl. Dit heeft hij ons gisteren vanuit Valls in de provincie Tarragona in Spanje laten weten.'[347] Andere kranten – waaronder *de Volkskrant*, het *Algemeen Dagblad* en *Het Vrije Volk* – sluiten zich dezelfde dag aan bij die conclusie.[348] *de Volkskrant* publiceert bij haar artikel een foto waarop Reve en Pannekoek beiden te zien zijn.[349]
Tot het moment waarop vast komt te staan dat Pannekoek een mens van vlees en bloed is, zijn het vooral de pen en de mond van Reve geweest die hem publiekelijk gestalte gaven. Reve had dus alle gelegenheid om het imago van zijn protégé naar eigen inzicht te modelleren. Van die gelegenheid maakte hij grif gebruik.

Francis, Bullie en Frans

De eerste keer dat Pannekoek opduikt in het werk van Reve is in 'Brief uit Amsterdam' (*Op weg naar het einde*). Reve ontdekt de ochtend na een feest in het landhuis van 'Mevrouw Oofi' 'de jonge schilder, reizer en trekker, of anderszin vitalisties geoccupeerde medemens Francis Pancake, in een geïmproviseerd bed, half blootgewoeld, wat hij wel niet zal merken, want zijn roes duurt al ongeveer een halve week, maar ik dek hem in ieder geval teder toe.'[350]
Pannekoek komt uitgebreider aan bod in 'Brief in de nacht geschreven' (opgenomen in *Nader tot U*), waar hij met 'Bullie van der K.' wordt aangeduid. In de brief, die op 17 maart 1965 gedateerd is, vertelt Reve over bezoek dat hij een paar weken eerder met Teigetje en Tweede Prijsdier C. aan Bullie bracht. Zoals de passage in 'Brief uit Amsterdam' al doet vermoeden, is Bullie niet bepaald een gelegenheidsdrinker. Hij en Reve bedienen zich uitvoerig van de fles jenever die door Reve is meegebracht. Het is dan nog ochtend.

---

[345] Tegenbosch 1968. De foto is te zien in de tv-uitzending die aan de expositie werd gewijd: AV *Open oog* (NTS) 1968.
[346] Botenbauwer 1968a.
[347] Anoniem 1968d.
[348] Anoniem 1968j, Anoniem 1968m, Anoniem 1968n.
[349] Een andere foto waarop Pannekoek en Reve herkenbaar zijn afgebeeld werd al eerder gepubliceerd, in zowel *Het Vrije Volk* van 12 januari als *Haagse Post* van 20 januari 1968. De kunstredactie van *Het Vrije Volk* meldt op 2 februari echter dat zij door deze foto was misleid: 'Wie nog mocht twijfelen aan de herkomst van de etsen en schilderijen, moest worden overtuigd door een fotoreportage waarop Van het Reve en "Pannekoek" beiden staan afgebeeld. Een van deze foto's heeft ter gelegenheid van de opening in Het Vrije Volk gestaan. De man naast Van het Reve was niet Pannekoek, maar een van des schrijvers vrienden.' (Anoniem 1968o).
[350] *VW II*, p. 64. Net als in het vorige hoofdstuk noem ik de verteller en protagonist van de teksten die ik in dit hoofdstuk bespreek steeds 'Reve', zonder begeleidende aanhalingstekens. In *Veertien etsen van Frans Lodewijk Pannekoek voor arbeiders verklaard door Gerard Kornelis van het Reve* presenteert de verteller zich, net als in *Op weg naar het einde* en *Nader tot U*, als de schrijver Gerard (Kornelis van het) Reve. In deel III van dit boek problematiseer ik de afstand tussen verteller, protagonist en auteur in Reves werk.

Op Reves vraag naar zijn vorderingen op artistiek gebied antwoordt Pannekoek ontwijkend: hij zegt de mensen 'altijd zo godverdomd vervelend' te vinden. De reden voor zijn ergernis wordt snel duidelijk. Bullie heeft schulden, en is druk bezig de gevolgen daarvan aan te pakken.

> Hij had ze nu al zo ver, dat ze niet telkens, bij voorkeur op vrijdag, het licht kwamen afsluiten en hem op zijn minst een weekeinde in het donker lieten zitten. 'Al kwam je ze op je knieën het geld brengen, denk maar niet dat zo'n lantaarnopsteker op zaterdag of zondag de boel weer kwam aanknippen,' morde hij.[351]

Bullie verdient nauwelijks iets aan zijn kunst. Dat is niet zo vreemd, want volgens Reve maakt hij 'inkoerante werkjes', 'vaak niet groter dan een Olympiese postzegel' en heeft hij de gewoonte galeriedirecteuren onbeschoft te behandelen: zijn portfolio's laat hij expres op hun voeten vallen. Enige maanden geleden had zijn drankhandelaar 'door wat voor bevlieging dan ook' een paar etsen van hem gekocht, iets wat Bullie nog altijd beschouwt als een wonder. Helaas zag de winkelier niets in diens voorstel 'tot ruilhandel in wederzijdse produkten'. Met uitzondering van dit wonder zijn Reve geen transacties van Bullie bekend. De kunstenaar leeft van de vijftig gulden per maand die zijn vader of stiefvader hem stuurt, en bewoont een huis – met tocht en zonder ijskast – dat door deze man voor hem is gekocht. Verder teert hij op het schamele inkomen van zijn vriendin. Bullie is een expert op het gebied van drankgebruik, bezit een Pekingeend die hij zo nu en dan in huis haalt en liefdevol knuffelt, en gebruikt door Reve als 'artistiek' bestempelde termen voor geld: honderd gulden heet bij hem een 'mud'.
Veertien etsen, een verhaal dat in november 1967 als boek verschijnt en dat de omvang heeft van een reisbrief, handelt in zijn geheel over een middag waarop Reve en Bullie zich aan de drank zetten, ditmaal bij Reve thuis en zonder overig gezelschap. Net als in 'Brief in de nacht geschreven' gaat het over mislukte pogingen van Bullie om zijn werk te verkopen, maar ook is er aandacht voor de grotere en kleinere rampen die de kunstenaar in zijn leven zijn overkomen. De verhalen die Bullie over zijn jeugd vertelt, hebben alle 'falen' als thema: Bullie is een mislukte scholier, een gesjeesde rozensnoeier en brak zijn opleiding tot automonteur voortijdig af.

> Hierna was het zwervend leven van Bul pas in volle ernst begonnen: in en uit de wilde autohandel; als chauffeur voor het 'ophalen' van vreemde autoos of het vervoeren van merkwaardige partijen goederen uit het buitenland; tussen helers, krankzinnigen met verlof, gepensionneerde of nog net niet gepensionneerde inbrekers, drankzuchtige genieën en pooiers.[352]

'De zelfkant van de maatschappij', zo karakteriseert Bullie zijn bestaan. Vier jaar geleden is hem bovendien een grote ramp overkomen. Op een avond, nadat hij op weg naar huis in beschonken toestand met zijn auto 'op' een sloot terecht was gekomen, trof hij zijn huis en atelier in vlammen aan. De brand vernietigde het grootste deel van zijn werk.
Uit deze drie teksten – 'Brief uit Amsterdam', 'Brief in de nacht geschreven' en *Veertien etsen* – komt Pannekoek, alias Francis Pancake, alias Bullie van der K., naar voren als een typische bohémien. Bijna alle elementen waaruit volgens Heinich het imago van Van Gogh, en daarmee dat van de moderne kunstenaar, is opgebouwd, zijn bij hem terug te vinden.

- *Roeping*. Het enige wat Pannekoek wil is tekenen, schilderen en etsen. Aan andere zaken hecht hij weinig belang ('Ik wil dingen maken, gewoon, die ik fijn vind. Fijn aan het werk wezen. [...] Ik wil helemaal niks, verder.'[353]).
- (*Buitengewone man*). Bullie maakt verdienstelijk werk, maar vertoont geen tekenen van genialiteit. En hoewel Bullie een zekere minachting aan de dag legt voor zijn dorpsgenoten, voelt hij zichzelf niet boven de mensheid verheven.

351 *VW II*, p. 247.
352 *VW II*, p. 392.
353 *VW II*, p. 393.

- *Isolatie, marginaliteit,* en *ongeschiktheid voor praktisch, sociaal en commercieel leven*. Pannekoek zondert zich af van de buitenwereld en wordt door zijn dorpsgenoten als een excentriekeling beschouwd. Hij heeft een 'zwervend bestaan' geleid, en drinkt buitensporig veel. Wegens zijn chaotische levensstijl, gebrek aan verantwoordelijkheidsgevoel en interesse in andere zaken dan kunst is hij ongeschikt voor een reguliere baan, die hij dan ook niet ambieert. Hij slaagt er niet in zijn werk aan de man te brengen. Het werk is, wegens het kleine formaat, niet commercieel aantrekkelijk, en bovendien schept Pannekoek er genoegen in galeriedirecteuren te sarren.
- *Ascetisme en armoede*. Pannekoek kan niet leven van zijn kunstenaarschap. Hij is arm, wordt achtervolgd door schuldeisers en parasiteert op zijn (stief)vader en vriendin. Hij woont in een tochtig huis, dat geen ijskast heeft en waar het licht regelmatig wordt afgesloten, en rijdt rond in een 'wrakke automobiel'.
- *Belangeloosheid* en *onverschilligheid voor aardse bezittingen*. Geld en roem lijken Pannekoek koud te laten.
- *Onbegrepen en onbemind door tijdgenoten*, (maar *rechtvaardiging na de dood*). Als kunstenaar is Pannekoek volstrekt onbekend. Bovendien is hij in zijn jeugd tegengewerkt. Toen hij zich eens wilde inschrijven voor een tekenacademie, werd hem dat door zijn vader verboden.
- *Martelaarschap*. Pannekoek is zwaarmoedig van aard en zijn leven is een aaneenschakeling van tragedies, met de brand in zijn atelier als dieptepunt.

Zoals ik in het vorige hoofdstuk heb laten zien, verhoudt Reve zich – als personage in zijn werk van eind jaren vijftig en de jaren zestig – vaak ambivalent tot de kunstenaars die hem omringen. In het geval van Pannekoek is dat niet anders. In *Veertien etsen* maken Bullie en Reve samen vier flessen wijn soldaat, en ook in 'Brief in de nacht geschreven' zuipen ze zich een stuk in de kraag. Dit op initiatief van Reve, die een literkruik oude jenever meeneemt naar Pannekoek en later uit zijn auto nog een extra halve liter gaat halen.[354] Wanneer het gezelschap (Reve, Teigetje, Tweede Prijsdier C., Bullie en zijn vriendin Pamphylia) later die dag in het café belandt en daar het bacchanaal voortzet, trekt het veel bekijks: 'Er moest iets bizonders aan ons te zien zijn, want van lieverlede kwam meer dan de helft van de klanten om ons heen staan, misschien omdat ik Bullie en zijn verloofde hun kruizen, elk met één hand, stevig vast hield [...].' Als een van de omstanders meent dat ook hij Pamphylia mag betasten, wordt hij door Bullie uitgescholden voor 'middelmatige HBSer', wat voor de bevolking volgens Reve 'stof tot napraat voor minstens een half jaar' oplevert.[355]
Drank, veel drank en een vrije seksuele moraal: Reve gedraagt zich in deze teksten net zo losbandig als de bohémien met wie hij optrekt. Bovendien toont hij zich net als Bullie zwaarmoedig, minacht hij het 'gewone' volk en herkent hij zichzelf in Bullies verhaal over diens mislukte schoolcarrière.[356] Ook vinden de kunstenaars elkaar in hun afkeer van avant-garde in het algemeen en non-figuratieve schilderkunst in het bijzonder.
Reve besteedt als verteller in 'Brief in de nacht geschreven' en *Veertien etsen* enige aandacht aan Bullies idiolect, net zoals hij dat in 'Een lezing op een land' bij de bohémien Phal deed. Zo vermeldt hij, wanneer Bullie honderd gulden een 'mud' noemt, dat zijn vriend zich op die manier graag 'artistiek' uitdrukt.[357] Door de manier waarop Bullies idiolect wordt gepresenteerd

[354] Teigetje en Tweede Prijsdier C., die ook aanwezig zijn, beperken zich ieder tot twee glaasjes.
[355] *VW II*, p. 264.
[356] In *Veertien etsen* staat: '[Bullie:] "Die school, dat werd natuurlijk niks, dat snap je wel." Het beeld kwam mij bekend voor.' (*VW II*, p. 390). Reve verliet op zijn zestiende, zonder diploma, het gymnasium. Overigens is ook Frits van Egters in *De avonden* zich bewust van zijn falen op school. Als hij een reünie van het Berendsgymnasium bezoekt, stelt hij zich aan een oud-docent voor als 'Frits van Egters, jongere broer van Joop van Egters. [...] De mislukte.' (*VW I*, p. 98.)
[357] *VW II*, p. 249. In *Veertien etsen* blijkt Bullie een heel scala aan benamingen voor geldbedragen te hebben: '*knaken*, *joetjes*, *geeltjes*, *meiers* of *mudjes*, en *rugjes* alias *roodjes*.' (*VW II*, p. 397 (oorspr. curs.).)

– vaak tussen aanhalingstekens – en door het commentaar dat Reve er op levert, wordt een subtiele afstand tussen Reve en Bullie gecreëerd. Met het etiketteren van Bullies discours als 'artistiek' geeft Reve immers impliciet aan dat hij zichzelf níet zo artistiek uitdrukt. De afstand tussen beide idiolecten is goed zichtbaar wanneer Reve – als verteller – de verhalen van zijn vriend navertelt en er zo nu en dan een scheut authentiek Bulleriaans aan toevoegt.

> [...] terwijl hij [...] zijn oude automobiel met moeilijke portieren maar 'puike' motor, die hij had gehoopt nog voor zoiets als vierhonderd gulden ('vier mud!') van de hand te doen, in een sloot *total loss* had gereden. ('Ik was *lam*, jongen. Ik zat bij Oofi, en ik wou weg, maar inplaats dat ze me daar houden, dragen ze me met hun tweeën, Oofi met die verloofde van haar, mijn auto in. Dat was nou echt onzin.')[358]

Tot zover doet Reve hetzelfde met het idiolect van Bullie als met dat van Phal in 'Een lezing op het land'. Maar anders dan in dat verhaal neemt Reve – als protagonist – nu af en toe een 'artistieke' term van Bullie in de mond, misschien in een poging om aansluiting te vinden bij zijn gezelschap. Als hij na het cafébezoek met Bullie, Teigetje en Tweede Prijsdier is thuisgekomen en naar bed wil, vraagt hij aan die laatste: 'Zie je kans om mijn schoenen los te krijgen? Ik red het niet, echt niet. Ik ben *lam*.'[359] En in 'Brief uit het huis genaamd "Het Gras"' zegt Reve tegen 'goeroe' Peter B.: 'Weet je, dat ze me om gedichten gevraagd hebben? Ze betalen 50 ballen voor een gedicht. Ja, verdomd, een half mudje!'[360]

De verschillen in woordgebruik daargelaten, zitten Reve en Bullie in 'Brief in de nacht geschreven' en *Veertien etsen* grotendeels op een lijn. Maar in één belangrijk opzicht verschillen ze, en dat is de manier waarop ze zichzelf en hun kunst voor het voetlicht willen brengen.

De strategie op schrift: 'Brief in de nacht geschreven' en *Veertien etsen*

Als Reve in 'Brief in de nacht geschreven' Bullie bezoekt, klinkt er spot door in zijn vraag naar het welbevinden van zijn gastheer: 'Scheppend kunstenaar, artistiek type, hoe is het? Doekje opgezet maar kon niet op kleur komen, hè? Nee, eerlijk, niet om te pesten hoor, maar kom jij tot iets, tegenwoordig?'[361]

Tot veel meer dan het innemen van jenever komt Bullie die dag niet, net als Reve overigens. Maar ook op andere momenten slaagt Bullie er niet in om werkelijk iets op poten te zetten. Hij produceert weliswaar etsen, maar iemand anders dan zijn drankboer heeft hij er niet voor weten te interesseren. Zijn werk is te klein om verkoopbaar te zijn, en bovendien maakt Pannekoek zich onmogelijk bij galeriedirecteuren.

Reve probeert zijn vriend wat op weg te helpen. Daarmee bevindt hij zich in een soortgelijke positie als Phal, de paradigmatische bohémien uit 'Een lezing op het land'. Diens vriend en collega Dugter zit in zak en as omdat hij op zijn expositie geen enkel doek heeft verkocht. Daarop schetst Phal voor Dugter een even aanlokkelijk als onwaarschijnlijk toekomstscenario: terwijl Dugter thuis zit, komt er spontaan een rijke man op bezoek die diep geraakt is door diens werk, en meteen bankbiljetten tevoorschijn begint te toveren. Reve doet het anders. In een zowel inhoudelijk als stilistisch nogal onbeholpen redenering spoort hij Bullie aan om zich wat pragmatischer op te stellen.

> 'Je kan het je eigen natuurlijk net zo moeilijk maken als je zelf wil,' begon ik. 'Maar stel, dat iemand een schilderij wil hebben waar bijvoorbeeld een stuk van zijn achtertuin op moet staan, plus hijzelf met een hark in zijn handen, en verder twee bromfietsen, een beetje nieuwer dan ze er in werkelijkheid uitzien, tegen de muur van een tuinschuurtje. Wat is er

[358] *VW II*, p. 249 (oorspr. curs.).
[359] *VW II*, p. 268 (oorspr. curs.).
[360] *VW II*, p. 298.
[361] *VW II*, p. 247.

> aan de hand? Helemaal niks, want dat kan je toch rustig allemaal schilderen? Die paar dingen die ik noem, die moeten er op voorkomen, dat wil die man nou eenmaal, en daar betaalt hij ook voor. Maar je houdt ik weet niet hoeveel ruimte over, waar je precies in kunt zetten wat je zelf wilt, een amortje of een venusje, zo'n scheve zonnewijzer van smeedijzer, twee katten die bijvoorbeeld stil zitten en naar elkaar kijken, of een loopvogel, helemaal vooraan, en die man die vindt dat niet erg, welnee, want als hij het niet meteen goed vindt dan zeg je dat het nodig is om de kleur van zijn gezicht wat op te halen, of omdat het perspektief van de bromfietsen te schraal werkt, je lult maar wat, maar ik denk dat die man het nog fijn vindt ook, want wat er allemaal extra op komt te staan, wat hij niet besteld heeft bedoel ik, dat kost hem niks extra, en de mensen die dat schilderij dan zien, die denken zou die man latijns kennen, met die beeldjes vast en zeker, dacht jij van niet? Bach, die maakte ook wat als iemand jarig was, dan ging hij aan het bakken, toe, woe, tidi tidi joe, en het werd nog heel erg mooi ook.'[362]

Reve instrueert Bullie dus om, in plaats van minuscule, onverkoopbare werkjes, kunst op bestelling te maken. Daarbij is er, zo verzekert hij, nog genoeg gelegenheid voor eigen artistieke inbreng. Bovendien bevindt Bullie zich in goed gezelschap: ook Bach leverde immers op verzoek.

Reve mag zich dan tegenover Bullie voordoen alsof hij overtuigd is van zijn gelijk, in werkelijkheid twijfelt hij hevig aan de juistheid van zijn woorden. In zijn rol van verteller kwalificeert Reve zijn eigen adviezen als 'mooipraterij', 'goedkope theorieën' en 'leugenachtigheid'. Immers: 'wie twee bromfietsen tegen een schuurtje staand geschilderd wilde hebben, die bestond helemaal niet [...]. Niemand bestelde toch, ooit, een schilderij? Waarom lulde ik er aldoor omheen?' Ondanks die twijfel zet Reve zijn betoog voort met een hypothetisch geval uit eigen praktijk. Wanneer zich een man bij hem zou melden, zo vertelt hij Bullie, die een verhaal wil kopen van een bepaalde omvang over een bepaald onderwerp, dan maakt hij dat verhaal, als de wensen van zijn klant niet al te absurd zijn. En daarbij behoudt Reve zijn artistieke autonomie, 'want ik schrijf het zoals ik het schrijf, wat die man ook allemaal wil en opgeeft dat er in voor moet komen, en het blijft *mijn* verhaal, en *mijn* werk.' Maar ook dit voorbeeld doet Reve, als verteller, af als onzinnig; hij acht het onwaarschijnlijk dat iemand hem of een van zijn collega's ooit een dergelijk voorstel zou doen. Daarmee sluit hij aan bij zijn bespiegelingen over kunstsubsidiëring en mecenaat in 'Brief uit schrijversland', waarin hij stelde dat niemand zijn geld tegenwoordig nog aan kunst uitgeeft.[363]

Hoewel Reve dus grondig twijfelt aan de geldigheid van zijn theorieën, is zijn attitude wezenlijk anders dan die van zowel Bullie als Phal. Wie wat wil bereiken, zal volgens Reve moeten handelen. Van die pragmatische insteek getuigt ook de herinnering die hij tijdens zijn bezoek heeft aan zijn omgang met de inmiddels overleden Thommy G.. Terwijl Thommy stoned was van de wiet, boog Reve zich over diens non-figuratieve pentekeningen, die geen namen bleken te hebben. Reve vond titels echter noodzakelijk, en was meteen aan de slag gegaan; hij suggereerde bij iedere tekening een titel als "'*Structureel Doorzicht*', '*Entrissen sind wir dem Tageslicht*', '*Impasse 1964*'". Daarbij adviseerde hij Thommy ook de tekeningen zelf te nummeren, "'Anders weet je bij wijze van spreken straks niet meer wat voor naam op wat voor tekening slaat.'"[364]

Ook in *Veertien etsen* heeft Reve aandacht voor de weinig voortvarende manier waarop Bullie zijn werk exploiteert. En hoewel hij zelf ook gebukt gaat onder zwaarmoedigheid, probeert hij zijn

---

[362] *VW II*, p. 248.

[363] In die brief stelt Reve: 'Men geeft geld uit aan bier, jenever, zeilboten, eten, kreeft, bioskoop, automobielen, benzine, modieuze kleren, nutteloze voorwerpen, schoeisel, nieuwe meubels, maar *nimmer of nooit* aan boeken of literaire tijdschriften [...].' (*VW II*, p. 128) En: 'Er zijn nog steeds pausen, kardinalen, vorsten en rijke kooplieden, maar hun belangstelling voor kunst is tot vrijwel nihil gereduceerd. [...] De rijke kooplieden lichten liever de belastingdienst op door hun gelden naar geheime rekeningen in Zwitserland te doen verdwijnen, dan ooit een schilderij, sculptuur, gedicht, verhaal, toneelopvoering of muziekstuk te financieren [...].' (p. 132).

[364] *VW II*, p. 252-253.

vriend opnieuw op te vrolijken. Wat hem daarbij helpt, is dat ze een gemeenschappelijke vijand hebben: de buitenwereld.

Bullie en Reve versus de buitenwereld

Aan het begin van *Veertien etsen*, als Bullie bij Reve langskomt, staat de schrijver 'in doffe haat' een rubriek in een lokaal reclameblaadje te lezen. De rubriek is gevuld met trivia. Zo leest Reve dat het getal drie vaak als heilig wordt beschouwd, dat de oude Egyptische beschaving al drop kende, en dat de 'gemiddelde Nederlander' iets meer dan twee liter wijn per jaar drinkt. "'Wat zeg je daarvan, Bul: ruim twee liter per jaar." "Je vraagt je af,'" antwoordt deze, "'waar ze het laten.'"[365] De toon is gezet: de gemiddelde Nederlanders, dat zijn de anderen, de 'ze', die in tegenstelling tot Bullie en Reve nauwelijks naar de fles grijpen.
In het verhaal treden slechts twee personen handelend op, maar een veelvoud van hen is onderwerp van gesprek. En bijna iedereen die door de twee kunstenaars gewogen wordt, wordt te licht bevonden. Ik bespreek hieronder vier voorbeelden: achtereenvolgens de dorpelingen, een rijke dame, het kunstpubliek en de (aspirant-)collega's.
Bullie heeft last van zijn dorpsgenoten, die een bijzondere nieuwsgierigheid aan de dag leggen voor zijn doen en laten. Ze veronderstellen – volgens Bullie – dat zich in zijn huis sensationelere scènes afspelen dan achter hun eigen vitrage. Voor Bullie is het een aanleiding tot een tirade:

> 'Het enige wat ik godverdomme wil is één hele dag achter elkaar met rust gelaten worden, dat ik kan werken. De tiefus, de vetpleures voor ze, de hele troep. Kletsers zijn het, kwaadsprekers, afleggers, loerders. Van hun fiets stappen ze, jongen om te kijken wat er bij mij allemaal voor verschrikkelijks gebeurt waar ze nog nooit van gehoord hebben.'[366]

Sommigen van de dorpelingen menen hun voordeel te kunnen doen met een kunstenaar in hun omgeving. De visboer, bijvoorbeeld, dacht dat Bullie er geen bezwaar tegen zou hebben als hij in ruil voor 'een maaltje vis' gemeenschap met diens vriendin zou hebben.
Volgens Reve kan dit gedrag wel verklaard kan worden. Hij schetst in korte lijnen de associaties die een kunstenaar bij de mensen oproept: 'Jij bent schilder. Schilderkunst = Montmartre! Van de hand in de tand, waar of niet? Het zorgeloze kunstenaarsvolkje. Vrije opvattingen, kortom: "*l'Amour!*" Het woord zegt het al.' En hij voegt hier als verteller aan toe: 'Toch was het zo, want, heel lang geleden, toen ik op de zolder van Galerij 14 woonde, had één of andere kommies, boven aan de trap gekomen, na even om zich heen te hebben geblikt, "La Bohème!" geroepen.'[367]
Wie een kunstenaar is, wordt volgens Reve dus door het gewone volk – hier vertegenwoordigd door de dorpsbewoners uit 'P.' en een anonieme ambtenaar – gelijkgesteld aan het stereotype van zijn beroepsgroep: de bohémien.
Eerder die middag vertelt Bullie vol rancune over een van zijn mislukte transacties, en Reve voelt met hem mee. Een paar maanden eerder was Bullie in contact gekomen met een puissant rijke vrouw die de achternaam draagt van 'een grote Nederlandse industrie' en drie woningen bezit, waaronder een kasteel in aanbouw in de Achterhoek. De vrouw behoort, aldus Bul, tot 'dat soort mensen dat niet eens precies meer weet hoeveel ze hebben.' Zij beloofde Bullie met Kerstmis, als het kasteel af zou zijn, een schilderij van hem te kopen. Toen hij haar echter rond die tijd opzocht, had hij zijn werk niet weten te verkopen. De prijs van driehonderd gulden vond de vrouw te hoog, en bovendien was het kasteel nog niet klaar.

---

[365] *VW II*, p. 385.
[366] *VW II*, p. 394.
[367] *VW II*, p. 395.

De vrouw lijkt haar aanbod als een gebaar van goodwill te hebben beschouwd, en niet als opmaat tot een volwaardige economische transactie. Ze duidt Bullies werk wat denigrerend aan als 'schilderijtje' en vindt diens opmerking dat hij van de verkoop van zijn werk leven moet 'bizonder smakeloos'. Daarmee geeft de vrouw blijk van wat Reve in 'Brief uit schrijversland' een 'specifiek Nederlandse instelling' ten opzichte van het kunstenaarschap noemde; een instelling die onder meer behelst dat geldelijke beloning voor een kunstwerk vulgair gevonden wordt.[368]
Na de rijke vrouw zijn de lezers van Reves werk aan de beurt. Reve grijpt, als verteller, een voorbeeld van Bullie aan voor een generalisering over het kunstpubliek. Dat veinst weliswaar belangstelling voor kunst, maar niemand gaat volgens hem ooit tot aanschaf van een boek of kunstwerk over. Bovendien laat het publiek louter kritische geluiden horen.

> [Bullie:] 'Weet je, dat H. laatst nog tegen me geklaagd heeft, dat jij alsmaar over het verleden schreef?'
> 'Wat heb je gezegd, Bul?'
> 'Ik heb gezegd: waar moet hij dàn over schrijven – over de toekomst?'
> Zo was het: de mensen wilden altijd wat anders. Nauwelijks was er een boek van je uit, of ze vroegen je, wanneer ze weer iets nieuws van je hand mochten verwachten, waar ze reikhalzend naar uitzagen, en dat ze al evenmin zouden kopen. En wat je ook schreef, of wat je ook schilderde, deugen deed het nooit: je herhaalde jezelf, heette het, of het paste niet bij het behang.'[369]

Direct hierna richten Bullie en Reve het vizier op hun collega's. Eerst is het de door Reve zo gehate kubistische en non-figuratieve kunst die het moet ontgelden: kunst die de werkelijkheid niet weergeeft, maar haar vervormt.

> 'Kan ik het godverdomme helpen, dat ik geen kunstnijverheid maak?' zei Bullie grimmig. 'Ik schilder geen mensen met een maasbal inplaats van een kop, of met handen waar maar twee of drie vingers aan zitten.'
> Wat mij van de kunst waar Bullie op doelde altijd al bevreemd had, was het inderdaad hoogst onwaarschijnlijke karakter van zelfs de gewoonste voorwerpen: de oervis, doorgesneden met het kartonnen toneelmes in de aan elefantiasis lijdende vrouwenhand; de etensborden in de gedaante van asbakjes; de eeuwige – altijd tot het formaat van een oekoeleelee verschrompelde – gitaar op de stoel; de wijnfles in de vermomming van een inktkruik of opgegraven urn; en, natuurlijk, de puimstenen grafheuvel die een brood voorstelde dat men te vergeefs in enige bakkerij mocht zoeken.
> 'Kindje zonder ogen met hondje op de arm, dat misschien een kat is,' zei Bul op doffe toon.
> Ik moest opeens weer denken aan de zelfgedrukte kaarten, die het kunstenaarsvolk je soms toestuurde, en waarop natuurlijk onder geen beding 'Gezegend Kerstfeest' mocht staan, maar wel een voorwerp dat misschien een vis of een hert kon zijn, totdat je, zoals *goeroe* Peter B. terzake zo snedig had gezegd, 'merkte dat het de achterkant was'.[370]

Aansluitend hierop vertelt Reve een anekdote over een 'haarrijke jeugdwerker of vormingsleider' die onlangs bij hem aan de deur kwam en een zelfgemaakt gedicht had voorgedragen, 'waarvan een gedeelte van het begin ongeveer geluid had: *Drop / Friet / Harde bokking / Zure haring / Gehaktballen / Gerookte paling / Vlees / Jenever,* en dat geëindigd was met: *Poezen / Honden / Het strand / Heide / Bos.*'[371] De man beklaagde zich er bij Reve over dat er tegenwoordig 'geen

[368] *VW II*, p. 128. Feitelijk heeft Reve het daar over een 'specifiek Nederlandse instelling ten opzichte van het *schrijver*schap' (curs. van mij, EP), maar in de redenering die hierop volgt gaat het steeds over 'kunst in het algemeen en literatuur in het bizonder'.
[369] *VW II*, p. 387. Genoemde H. is waarschijnlijk Henk van Essen, werkzaam als afdelingshoofd bij Philips. (Maas 2010, p. 155, 409.)
[370] *VW II*, p. 387-388.
[371] *VW II*, p. 388 (oorspr. curs.).

leefbaarheid [is] voor de spontane ekspressie van het naar buiten gerichte spelelement', en 'geen ruimte voor kreativiteit als zodanig'. Reve had bijna ruzie met hem gekregen.
De fragmenten die Reve aanhaalt zijn pastiches van associatieve poëzie, poëzie waarin een centrale gedachte of concrete mededeling ontbreekt. Het is precies dit soort experimenteel werk dat (de auteur) Reve regelmatig hekelt, en dat (het personage) Van het Reve tien jaar eerder in 'Gesprek met Van het Reve' bespotte. Toen was het doelwit de poëzie van de Vijftigers, en die van Bert Schierbeek in het bijzonder.[372]
De typering van de man die zijn gedicht is komen voordragen roept het beeld op van de provocultuur die Nederland, en vooral Amsterdam, eind jaren zestig in zijn greep had. De aanhangers van de provobeweging kenmerkten zich door een anti-autoritaire instelling, sympathie voor het communisme, de organisatie van ludieke vormen van protest en manifestatie – en door lang haar. In happenings, artistieke massabijeenkomsten zoals die rond anti-rookmagiër Robert-Jasper Grootveld, kon iedereen die dat wilde zich kunstenaar, of althans onderdeel van een kunstwerk noemen. Experimentele kunst, van fluxus tot readymade en performance art, gedijde vanzelfsprekend goed in deze omgeving.[373]
Het lijken niet alleen de experimentele poëzie en schilderkunst te zijn die Bullie en Reve tegen de borst stuiten, maar ook en vooral de wildgroei aan artistieke pretendenten; artistiekelingen die het verdwijnen van een prescriptieve esthetica – de consequentie van de traditie van de breuk – aangrijpen om zichzelf als kunstenaar te presenteren. Een van die pretendenten is het 'artistieke wijf' dat eens een bezoek bracht aan Reve, en aan wie hij die middag moet denken. Het mens schilderde op karton, zei dat ze '"heel goed verkocht maar er nooit moeite voor deed"' en had gevraagd of er in het huis naast Reve ook 'mensjes' woonden. Reve: '"Ze moesten een brandende poppenwagen je kutwerk binnenrijden," had ik toen wel gedacht, maar om God weet welke laffe reden niet gezegd.'[374]
Middels de dialoog tussen Reve en Bullie wordt in *Veertien etsen* op enkele bladzijden een schets van de buitenwereld op papier gezet. Iedereen die de revue passeert kan worden opgevat als representant van een deel van die wereld. De dorpsbewoners, waaronder de visboer, zijn het gewone volk, de 'gemiddelde Nederlander' waarvan het advertentieblaadje rept. De rijke kasteelbewoonster representeert de economische elite, die haar geld niet aan kunst wenst te besteden. Het artistieke wijf en de jeugdwerker annex vormingswerker staan voor de experimentele, vooruitstrevende kunstenaars, of, preciezer, voor hen die zich als zodanig willen manifesteren. De laatste lijkt bovendien zo weggelopen uit toenmalig 'magies sentrum' Amsterdam, klaar om van Friesland een satellietprovincie te maken. In de opmerking, ten slotte, van 'H.' en anderen dat Reve zich herhaalt, klinkt het oordeel door dat critici in de jaren zeventig bijna unaniem over Reves werk zullen vellen, maar dat na de verschijning van *Nader tot U* al hier en daar te bespeuren was. En niet bij de minsten, overigens. Zo klaagde de doorzichtig als pater Anastase Prudhomme vermomde W.F. Hermans, de enige Nederlandse generatiegenoot in wie Reve soms zijn meerdere erkende, in *Hollands Maandblad* over de 'zelfherhaling' in het boek.[375]
Alle representanten van de buitenwereld in *Veertien etsen* hebben zo hun ideeën over wat een kunstenaar is, of zou moeten zijn. Voeg die ideeën samen, en je ziet het stereotype van de moderne kunstenaar. Het gewone volk beschouwt de kunstenaar als antipode van zichzelf, een exotisch individu dat God noch gebod kent en er schandelijke gewoontes op na houdt. De

---

372 Zie hoofdstuk 2 van dit boek, en *VW I*, p. 646-647.
373 Kennedy 1995, Righart 1995, p. 166-202, Ruiter & Smulders 1996, p. 288-338.
374 *VW II*, p. 388-389.
375 Prudhomme schreef over *Nader tot U*: '[...] teksten om te herlezen zijn het niet. Daarvoor is hun kern te dom en te benepen en de zelfherhaling te evident.' (Prudhomme 1981 [1966], p. 209. Hetzelfde artikel stond op 1 oktober 1966 in *Het Parool*, onder de titel 'Pater (met zwavelzuur) contra G.K. van het Reve'.) Ook in de 'Pleitrede voor het hof', uitgesproken op de zitting van het hoger beroep in het Ezelproces, haalt Reve een criticus aan die hem verweet zichzelf te herhalen. (*VW II*, p. 361.)

welgestelde dame is van mening dat de kunstenaar boven geldelijke beloning verheven zou moeten zijn. De aspirant-kunstenaars hebben de artistieke vrijheid en het experiment met woord en beeld tot norm verheven, waarbij het 'artistieke wijf' haar neus ophaalt voor Reves buurtgenoten en zich erop laat voorstaan dat ze geen enkele moeite doet om haar werk aan de man te brengen. Ook de critici of kunstliefhebbers prediken originaliteit en (zelf)vernieuwing, en ook zij schrikken terug voor economische transacties als het om kunst gaat.
In *Veertien etsen* presenteert (de auteur) Reve zichzelf en Frans Pannekoek als bondgenoten in een meerfrontenoorlog tegen nagenoeg iedereen die zich buiten zijn huiskamer bevindt. De buitenwereld wordt gehaat omdat ze het stereotype van de moderne kunstenaar blijkt te koesteren, en in het bijzonder het principe van de omgekeerde economie en de belangeloosheid, dat daar deel van uitmaakt. Maar de ironie wil dat Reve met Bullie niemand anders dan de belichaming van dat stereotype in huis heeft. En sterker nog: op onderdelen van dat stereotype is hij jaloers.

<u>De strategie</u>

Bullie is de vleesgeworden negatie. Hij heeft geen enkele andere ambitie dan rustig te kunnen schilderen en etsen wanneer hij daar zin in heeft. Aangezien de meeste mensen in zijn omgeving hem dat eerder moeilijker dan gemakkelijker maken, heeft hij weinig met hen op. Maar er zijn uitzonderingen. Volgens Bullie telt zijn dorp een paar inwoners die hem welgezind zijn, zij die 'nìet kletsten, kwaadspraken, van hun fiets stapten, loerden of binnendrongen'.[376] De aanvoerder van deze groep is de postmeester. Waarom juist deze er bij Bullie goed op staat, wordt snel duidelijk: hij heeft Bullie geld geleend, en eens samen met hem een kruik jenever soldaat gemaakt. De postmeester ondersteunt Bullie zo in twee eigenschappen die hem tot een bohémien maken: een chronisch tekort aan geld en een al even chronische behoefte aan drank. Ook in de keuze van zijn vrienden bekrachtigt Bullie dus het stereotype dat door de buitenwereld met zijn beroepsgroep in verband wordt gebracht.
Het is de levensgeschiedenis van Bullie waar Reve jaloers op is. Zijn wilde jaren als louche autohandelaar en vrachtwagenchauffeur, zijn zwervend bestaan 'aan de zelfkant van de maatschappij' tussen helers, krankzinnigen, criminelen, pooiers en 'drankzuchtige genieën', dit alles steekt schril af tegen Reves eigen leven, 'waarin ik allerminst had rondgezworven, aangezien ik daar veel te schijterig voor was.' Meermalen verzucht Reve dat er niets gebeurd is in zijn leven, dat hij 'onzinnig', 'nutteloos' en 'verspild' noemt. Het vallen van de avond roept in combinatie met deze overpeinzingen het motief op van de (naderende) dood, dat in *Veertien etsen*, zoals in veel van Reves werk, prominent aanwezig is. Maar Reve grijpt het contrast tussen zijn eigen leven en dat van Bullie ook aan om Bullie een hart onder de riem te steken.
Zoals Reve Bullie in 'Brief in de nacht geschreven' een gouden handel voorspelde als hij werk in opdracht zou gaan maken, zo houdt Reve zijn vriend nu voor dat diens levensgeschiedenis hem een voordeel kan opleveren; een voordeel waar hij het zelf zonder moet stellen. Reve is weliswaar succesvol, maar zijn leven is leeg, Bullie is onsuccesvol, maar kan teren op een bewogen bestaan, dat probleemloos in de mal van de getourmenteerde kunstenaar past. Reve:

> [...] op de handen gedragen of niet, *ik* bleef zitten met een leven, waarin niets gebeurd was. Niemand had ooit een pistool op me afgevuurd, ik was nooit verbannen of door Autoriteiten op de vlucht gedreven, en periodes – sensitivistiese, individualistiese, socialistiese of vitalistiese – lieten zich in mijn artistieke carrière niet of ternauwernood aanwijzen, terwijl bijvoorbeeld Bullie wel degelijk zijn Blauwe Periode had gehad, waarin hij enorme, meer dan manshoge monochromen in diep ultramarijn had gemaakt [...].[377]

---

[376] *VW II*, p. 395.
[377] *VW II*, p. 399 (oorspr. curs.).

Reve benadrukt niet alleen als verteller, maar ook als personage het contrast tussen zijn leven en dat van Bullie. In de monologue intérieur hierboven legt hij impliciet een verband tussen Bullie en Picasso (gezien diens 'Blauwe Periode'), in het gesprek met zijn vriend brengt hij twee andere grootheden naar voren. Als Bullie voor de zoveelste maal verteld heeft over een brand die zijn atelier en het grootste deel van zijn werk vernietigde, zegt Reve:

> 'Als je het maar in een ruimer verband kunt zien [...]. Zeg maar gerust: kosmies. Rembrandt die had zijn faillissement, Van Gogh dat oor dat er af moest, en jij hebt je brand, die als een mijlpaal in je leven staat en waarin veel onvervangbaar schoons verloren is gegaan – wie zal het loochenen. En kijk bij wijze van spreken dan eens naar mij: heb ik een brand gehad, ooit? Of een faillissement? Of een oor dat er af moest? Geen sprake van! Kan ik wijzen op een onherstelbaar verlies of een onpeilbaar leed? De vraag stellen is hem beantwoorden.'[378]

Zo probeert Reve de grootste ramp in het kunstenaarsbestaan van Bullie om te toveren tot iets positiefs: imagotechnisch zou een tragische gebeurtenis een zegen zijn voor een kunstenaar. Want terwijl Bullie niets anders wil dan 'fijn aan het werk wezen', heeft Reve een groter doel voor zijn vriend voor ogen: roem. 'Ach', verzucht hij (als verteller) wanneer de schemering heeft ingezet, 'mocht het God toch behagen, Zich in de wereld te openbaren en Bul bijna net zo beroemd te laten worden als ik.' En op dat punt is er enige hoop. Reve vermeldt dat de Zusjes M. te G. – Josine en Lennie Meyer, die in 'Brief in een fles gevonden' voor het eerst in Reves werk opduiken – hebben voorspeld dat Bullie kan '"rekenen op een zekere beroemdheid"'.[379] Deze passage kent een parallel in 'Brief uit het verleden.' Daarin concludeert Reve uit de astrologische berekeningen van een van de zusjes: '"Ik word een beroemd man"'. En die aanhalingstekens zijn op hun plaats: dezelfde zin wordt in Nescio's 'Mene tekel' woordelijk door Bavink uitgesproken. Bavink zegt het ter introductie op zijn verhaal over het bezoek dat hij van een journalist kreeg; het bezoek waaraan Reve in 'Gesprek met Van het Reve' refereert. Via deze tweetrapsverwijzing waart Nescio's geest ook, een beetje, door *Veertien etsen*. Bovendien spreekt Bullie Reve in dit verhaal eenmaal met 'Koekebakker' aan.[380]

Hoewel Reve het aan God zegt over te laten of Bullie een beroemd man wordt, is hij niet te beroerd om Hem een handje te helpen. Want terwijl het personage Reve Bullie ervan probeert te overtuigen dat in diens levensgeschiedenis een publicitair voordeel schuilt, is het de *auteur* Gerard Reve die dat voordeel meteen verzilvert middels het opschrijven van die levensgeschiedenis. Hij presenteert de tot dat moment anonieme kunstenaar Pannekoek aan het publiek via een smeuïge samenvatting van diens leven, waarin de atelierbrand het tragisch dieptepunt vormt. De ultrakorte biografie in dialoogvorm die *Veertien etsen* is, is algemeen genoeg om Pannekoek te kunnen verbinden met het stereotype van de moderne kunstenaar, en specifiek genoeg om een individu in hem te zien. Zo maakt Reve niet alleen als personage ín het werk, maar ook als auteur ván het werk Pannekoek tot zijn protégé.

In *Veertien etsen* staat de strategie om Pannekoek beroemd te maken dus niet alleen op schrift, maar wordt ze ook direct uitgevoerd. Hieraan kleven twee paradoxen. De eerste heeft betrekking op de vermenging van positionering (Bullie is een bohémien) en metapositionering (Bullie moet zich volgens Reve positioneren als bohémien). Omdat de positionering en de strategie daarachter zich op hetzelfde niveau bevinden – beide zijn zichtbaar in zowel de dialoog als het vertellerscommentaar – treedt er een ironisch effect op. Een strategie verliest immers aan

---

[378] *VW II*, p. 398.

[379] *VW II*, p. 165. Ten onrechte suggereert Nop Maas dat de 'Zusjes M. te ('s) G.' al voorkomen in 'Brief uit Camden Town'. Weliswaar wordt in die brief melding gemaakt van enkele gegevens uit Reves geboortehoroscoop – gegevens die Josine Meyer in werkelijkheid voor Reve had nagetrokken – maar de zusjes worden niet bij naam genoemd (Maas 2010, p. 35; *VW II*, p. 78).

[380] Bullie zegt over zijn baan bij een rozenkweker: '"De aardigheid was er gauw af, Koekebakker, dat begrijp je."' (*VW II*, p. 391.) Dat Reve zichzelf zo af en toe met Nescio's Koekebakker identificeert – hij doet dat al *voordat* hij met Pannekoek kennismaakt – en dat zijn vriend, voor wie hij als mentor optreedt, Pannekoek heet, is niet meer dan een amusant toeval.

effectiviteit zodra zij toont wat zij is. Iedere keer dat Bullie/Pannekoek als bohémien geportretteerd wordt of zichzelf als zodanig manifesteert, te beginnen in *Veertien etsen* zelf, is de verdenking gerechtvaardigd dat we niet met een oprechte, ongereflecteerde positionering te maken hebben, maar met een publiciteitsplan in uitvoering. Op dit soort vermengingen heeft Reve patent. Iets vergelijkbaars is te zien in 'De overschatting', waarin Reve zowel object als subject is van zijn analyse, en in 'Gesprek met Van het Reve', waarin Reve zichzelf laat antwoorden op vragen die hij zich door een fictieve journalist laat stellen.

Het is juist het ontbreken van deze openlijke metapositionering die volgens zowel Bourdieu als Heinich een voorwaarde is voor symbolische effectiviteit. Heinich stelt dat Van Gogh heeft kunnen uitgroeien tot het prototype van de moderne kunstenaar dankzij zijn vermeende naïviteit – anders gezegd: het ontbreken van een strategie achter zijn positioneringen – en Bourdieu benadrukt met regelmaat de noodzaak om in het culturele veld strategieën voor het verwerven van symbolisch en economisch kapitaal te verhullen.

De tweede paradox ligt in het doel dat Reve (als verteller) voor Bullie formuleert: beroemd worden. Bullie/Pannekoek onderscheidt zich in twee opzichten van Reve: hij wordt miskend als kunstenaar waar Reve commercieel succes heeft, en hij heeft in tegenstelling tot Reve een avontuurlijk leven achter zich, dat zich echter laat vertellen als een aaneenrijging van mislukkingen. Als Pannekoek de strategie zou uitvoeren die Reve voor hem uittekent, als hij dus het stereotype dat hij belichaamt succesvol zou weten te exploiteren, komt hij in conflict met dat stereotype (en waarschijnlijk dus ook met zichzelf). Dat stereotype is immers opgebouwd uit elementen als miskenning, falen, en vooral: *belangeloosheid*, *armoede*, en *ongeschiktheid voor sociaal en commercieel leven*. Wanneer Pannekoek opzichtig munt zou proberen te slaan uit alles wat hem tot bohémien maakt, houdt hij op een bohémien te zijn.

Ondertussen toont Reve in *Veertien etsen* natuurlijk niet alleen Pannekoek aan den volke, maar ook zichzelf. Zoals zo vaak pendelt zijn zelfrepresentatie tussen de polen van bohémien en burger. Soms verbindt hij zich opzichtig met de bohémien tegenover hem, een verbintenis die zich vooral uit in een gezamenlijke afkeer van de buitenwereld, melancholie en ongelimiteerde wijnconsumptie. Op andere momenten contrasteert hij ermee. Net als in 'Brief in de nacht geschreven' bespot hij in *Veertien etsen* Bullies 'artistieke' idiolect. Met zijn bekendheid bij het grote publiek, commercieel succes en zakelijk instinct onderscheidt Reve zich van Bullies anonimiteit, passiviteit en diens halfslachtige pogingen om zijn werk aan de man te brengen. En hoewel Reve en Bullie zich beiden tegen de buitenwereld keren, is het vooral Reve die het principe van de omgekeerde economie aan de kaak stelt, dat de kop op lijkt te steken zodra die buitenwereld met kunstenaars in contact komt. En, ten slotte: Reves neiging tot planning en orde contrasteert met Pannekoeks chaos en desorganisatie. Dat laatste blijkt ook uit de verschillende manieren waarop Reve en Bullie met hun gereedschap omgaan. Tegen het einde van de tekst herinnert Reve zich hoe Bullie een schilderij

> [...] op een middag bij ons thuis, in de lijst al, even was komen vernissen maar zijn penseel vergeten had en toen maar een oud stukje wit laken had gebruikt dat zich onder zijn handen snel bont had gekleurd, vooral wat 'de blauwen' betrof, zodat ik hem bezorgd gevraagd had of hij de verf niet van het doek veegde, waarop hij geantwoord had: 'Zo hier en daar, type. Geeft niks, hoor: kunst is toch allemaal flauwe kul.'[381]

Een tegenhanger van deze passage is te vinden in het begin van de vertelling, als vermeld wordt dat Bullie bij Reve is langsgekomen om hem zes ganzenveren te brengen. Met die veren wil Reve gaan schrijven. Onmiddellijk nadat hij ze heeft getest en goedgekeurd blikt hij vooruit, maakt berekeningen, en besluit hij tot het aanschaffen van een grote partij.

---

[381] *VW II*, p. 399-400.

‘Misschien is de vorming van een bescheiden voorraad veren geboden, Bul. Je weet het niet.’ Mijn bezit aan kroontjespennen was weliswaar kortelings, door een geschenkzending van de echtgenote van een schoolhoofd te H. in de provincie L., van 1296 tot 9648 stuks gestegen, zodat ik bij dagelijkse vervanging van pen nog bijna 23¾ jaar, en bij een verbruik van twee pennen per week nog ruim 92¾ jaar zou kunnen schrijven, maar ik moest rekening houden met bijvoorbeeld ijzerkanker of metaalmoeheid in de voorraad, die mij van de ene dag op de andere mijn gehele leger van puntige strijdmakkertjes zoude kunnen doen ontvallen. Misschien zouden dan nergens meer kroontjespennen bestaan, en als de ramp bovendien zou samenvallen met het uitsterven van alle ganzen door bijvoorbeeld de vogelpest of de papegaaienziekte, dan zou ik er lelijk voor staan. ‘Hoeveel veren zal ik op magazijn nemen, Bul?’ Een duizendtal leek hem wel voldoende [...].
Ik rondde zijn advies af op 1200 stuks, maakte hier een notietsie van, trok de eerste fles wijn open en schonk ons in.[382]

Een schrijver met een ganzenveer is natuurlijk een koe van een romantisch cliché. Maar Reves karikaturaal gepresenteerde hamstergedrag ten opzichte van die veren is dat allerminst: het behoort tot het domein van de oppassende burger, de middenstander die niets aan het toeval overlaat en zich wil verzekeren tegen iedere denkbare tegenslag. Deze passage is een illustratie van de mobiele identiteit die Reve zichzelf in zijn werk verschaft: hij flirt zowel met de stereotypische kunstenaar als met de stereotypische burger, zonder zich ooit definitief met een van beide te verbinden. Van de ganzenveer, een attribuut dat hier voor het eerst in zijn oeuvre voorkomt, zal Reve nog een aantal maal gebruikmaken als het hem om dit soort contrastwerking te doen is.

Receptie en positie in de marketingmix

Het is een ongewoon boek met een ongewone titel, *Veertien etsen van Frans Lodewijk Pannekoek voor arbeiders verklaard door Gerard Kornelis van het Reve*. De titel refereert aan Herman Gorters *Het historisch materialisme. Voor arbeiders verklaard door H. Gorter* (1908). Die verwijzing is ironisch, uiteraard, want Reve verzette zich in die jaren openlijk tegen de in Nederland groeiende sympathie voor het communisme. Bovendien wordt geen enkele ets in het boek in de tekst van Reve verklaard. Toch is de verwijzing niet zo maar uit de lucht gegrepen. Gorter was bevriend met de marxistisch theoreticus Anton Pannekoek, die in *Het historisch materialisme* genoemd én geciteerd wordt.[383]
Het ongewone behelst niet alleen de titel van het boek, en het feit dat het een *Gesamtkunstwerk* is. In *Veertien etsen* heeft Reve een principe dat hij al sinds de publicatie van ‘Gesprek met Van het Reve’ toepast tot het uiterste doorgevoerd. Vanaf 1958 loopt er een (Van het) Reve als schrijver-personage en verteller rond in Reves oeuvre, maar nu zijn de twee producenten van het werk de enigen die er handelend in optreden. Zo becommentariëren de personages Reve en Bullie de wereld die de personen Reve en Pannekoek omringt. Was het al moeilijk om eerdere teksten als poëticaal-autonome objecten te beschouwen, bij *Veertien etsen* is dat vrijwel onmogelijk.[384]

---

382 *VW II*, p. 386.
383 In *Het historisch materialisme* spreekt Gorter van ‘onze vriend Anton Pannekoek’ en haalt hij een tekst van Pannekoek aan over de sociaal-democratische visie op godsdienst. (Gorter 1975 [1908], p. 97-98.)
384 Bax geeft in *De taak van de schrijver* een beknopt en helder overzicht van wat verstaan werd en wordt onder poëticale autonomie. ‘De autonomie van de literaire tekst (aanvankelijk vooral het gedicht, later ook de roman) wordt voor het eerst verwoord door auteurs uit de jaren twintig en dertig. Vanaf de jaren zestig wordt deze literatuuropvatting de basis van een wetenschappelijke manier van lezen die structuur-analyse genoemd wordt. Op dit poëticale niveau heeft autonomie vooral betrekking op de ontkoppeling van de relatie tussen auteur en tekst. De tekst is een zelfstandig object dat in de wereld bestaat en waarin de intenties van de maker niet meer te herkennen zijn. Deze poëticale autonomie heeft ook betrekking op de relatie tussen tekst en werkelijkheid. De literaire tekst wordt niet beschouwd als een spiegel van de werkelijkheid, maar er wordt in de tekst een eigen fictionele wereld gecreëerd

Maar belangrijker nog is dat het boek een tweeledige positie inneemt in de literaire marketingmix. Het is niet alleen een product dat onder de aandacht van critici en het publiek gebracht moet worden, het is ook een promotiemiddel dat de producten Reve en Pannekoek onder de aandacht brengt. Naar die laatste functie van de tekst wordt in het boek impliciet verwezen: Pannekoek moet beroemd worden. Bij Reve past deze nadrukkelijke zelfpromotie in een bekend stramien – en zijn ster is in 1967 zo hoog gerezen dat zijn faam in *Veertien etsen* ironisch becommentarieerd kan worden – maar voor Pannekoek is dit nieuw. In *Veertien etsen* ondergaat hij publiekelijk de metamorfose van de literaire figurant die hij in *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* was tot persoon van vlees en bloed, een collega met een eigen leven en een eigen oeuvre. Voor het eerst in het werk van Reve wordt, op de titelpagina, zijn echte naam vermeld.
Het jaar na de uitgave van het boek verschijnen er zeven recensies van *Veertien etsen* in kranten en tijdschriften met enige landelijke bekendheid.[385] De eerste uit die reeks, anoniem gepubliceerd in de *Nieuwe Rotterdamse Courant*, had Reve zelf geregeld.[386] Ze was geschreven door Peter van Eeten, en gaat vergezeld van de foto waarop het gezicht van Pannekoek bijna verdwijnt in de schaduw van Reves arm.[387] De zeer korte tekst die in *Propria Cures* over het boek verscheen prijst het werk vooral om de zinsnede over de brandende poppenwagen en het kutwerk. Deze laatste recensie laat ik hieronder buiten beschouwing.[388]
Met uitzondering van Max Feiko Reneman, die in zijn bespreking in *De Nieuwe Linie* aandacht besteedt aan de promotionele activiteiten van Reve, concentreren alle recensenten van *Veertien etsen* zich in hun bespreking op de esthetische eigenschappen van het boek. Zij richten zich dus op de functie van het boek als literair product, niet als promotiemiddel, en vervullen zo hun klassieke rol in de productie van symbolisch kapitaal.[389] Allemaal merken ze op dat het boekje veel verwantschap vertoont met *Nader tot U*.[390] Velen wijzen op de melancholische en

---

die beantwoord [sic] aan de regels van het genre (de poëtische vorm of het plot in het proza).' (Bax 2007, p. 350-353 (citaat op p. 352-353).)

385 In de *Nieuwe Rotterdamse Courant* schreef Peter van Eeten op 25 november 1967 een bespreking van zowel *Veertien etsen* als een herziene en uitgebreide tweede druk van Hermans' *Mandarijnen op zwavelzuur*. Kees Fens recenseerde *Veertien etsen* op 9 december in *De Tijd*, Gabriël Smit besprak het in *de Volkskrant* van 13 december, Andreas Burnier deed dat op 20 januari 1968 in het *Algemeen Handelsblad*, Max Feiko Reneman op 20 januari *De Nieuwe Linie*, Wim Noordhoek op 20 januari in *Propria Cures* en Bernlef besprak het in het *Algemeen Dagblad* van 24 februari. (Anoniem 1967, Fens 1967, Smit 1967, Burnier 1968, Reneman 1968, N. 1968, Bernlef 1968). Ook wordt er aandacht aan het boek besteed in Phaff 1967 en Kronkel 1967.

386 Maas 2010, p. 411.

387 Op de afdruk van de foto in de *Nieuwe Rotterdamse Courant* van 25 november 1967 zijn de details van Pannekoeks gezicht slecht zichtbaar (ik heb de originele krant geraadpleegd). De foto is ook afgedrukt in Maas 2010 (afbeelding 22). Hier is Pannekoeks gezicht wél redelijk goed te onderscheiden. Of het de bedoeling van de fotograaf is geweest om Pannekoek onduidelijk af te beelden, is dus niet zeker.

388 De volledige tekst luidt: 'Het zou best eens kunnen zijn dat Van het Reve de man is, die aan de vooroordelen en agressies van een Gehele Generatie Jonge Nederlanders Richting heeft gegeven. Ik zeg maar wat.
Net als Toonder en Carmiggelt weet hij het soms zo afdoende te zeggen, dat er geen ontkomen aan is. '*Trut van Troje*' is nog altijd een hele beste, maar in het nieuwe "Veertien etsen van F.L. Pannekoek voor arbeiders verklaard door G.K. van het Reve" staat het, tegenover "Een Hollands Sneeuwlandschap. Voorthuizen, Februari 1962." op zo mogelijk nog onvergetelijker wijze onder woorden gebracht: "*Ze moesten een brandende poppenwagen je kutwerk binnenrijden*". Er valt aan dit citaat zo goed als niets meer toe te voegen. Alleen dit nog. De etsen, die ik niet ga proberen te beschrijven, passen perfect bij de tekst en omgekeerd. Het boek is in een stevig en hard, blauw omslag gestoken, dat de vooroorlogse degelijkheid van het binnen gebodene prachtig accentueert. Eindelijk weer eens een boek.' (N. 1968).

389 Reneman merkt deze functie wél op. Hij begint zijn recensie als volgt: 'Een bijzonder geval van gebedsverhoring moet gemeld worden. Op 19 mei 1967 zuchtte te Greonterp, na zijn bekering tot het geloof in en met wonderen, Gerard Kornelis van het Reve: "Ach, mocht het toch God behagen, zich in de wereld te openbaren en Bul bijna net zo beroemd te laten worden als ik." En ziet, nog geen half jaar later is het al zover. [...] Waarom bijna en niet net zo beroemd? Moet men God niet alles tegelijk vragen of moet er ook in de beroemdheid rang en stand blijven? Vragen die niet door mij maar door cultuur-historische proefschriften dienen te worden beantwoord. Ondertussen kan men God en Van het Reve dankbaar zijn voor het wonder dat geschiedde.' (Reneman 1968).

390 Op deze verwantschap zal Reve later zelf wijzen in het voorwoord van *Vier pleidooien* (1971), waarin de tekst van *Veertien etsen* is opgenomen. Hij schrijft daar over *Veertien etsen*: 'Veel wijn en tranen zijn geïnvesteerd in dat zonderlinge verhaal, dat mij zeer lief is en dat ik voor gelijkwaardig houd aan de beste hoofdstukken uit *Nader Tot U*.' (*VW II*, p. 347). Dit oordeel lijkt Nop Maas overigens vrij kritiekloos over te hebben genomen in het tweede deel van

troosteloze sfeer in beide teksten, de overeenkomstige motieven, en het feit dat Bullie van der K. in beide werken voorkomt. Kees Fens meldt in *De Tijd* dat het gesprek tussen de twee collega's in *Veertien etsen* een vervolg lijkt te zijn op dat in 'Brief in de nacht geschreven'. Andreas Burnier en J. Bernlef nemen uitgebreid de tijd voor het leggen van verbanden tussen dit werk en de rest van Reves oeuvre. De eerste besteedt aandacht aan de Meedogenloze Jongen (door haar 'Onverbiddelijke Jongen' genoemd), ironie en Reves 'pre-occupatie met verval, ondergang en dood', Bernlef houdt het Zinloos Feit tegen het licht.

De recensenten voelen zich ongemakkelijk als zij in hun analyse buiten de gebaande paden van de literaire analyse moeten treden. Ze schrijven moeite te hebben met het analyseren van de etsen, en profileren zich zo nadrukkelijk als *literair* specialist. Als Fens het werk van Pannekoek ter sprake brengt, schrijft hij dat hij zich begeeft op een terrein dat het zijne niet is, Burnier laat weten 'geen verstand' te hebben van etsen, en Bernlef stelt dat het 'gevaarlijk is 't werk van een schilder/etser met dat van een schrijver te vergelijken'. Ondanks die aarzelingen komen alle recensenten tot de conclusie dat het werk van Pannekoek en Reve sterk aan elkaar verwant is. Die verwantschap zou liggen op het gebied van de sfeer van melancholie en desolaatheid (Van Eeten, Burnier, Fens) en het oog voor detail (Bernlef). Fens doen de etsen denken aan *Werther Nieland*, en Gabriël Smit constateert nogal cryptisch dat in de 'werelden' van Reve en Pannekoek 'het nabije soms de vreemdste, meest bizarre afmetingen aanneemt, gedeeltelijk tengevolge van een merkwaardige "ouderwetsheid" door een hypergevoelige nabijheid en door een barokke fantasie.'

Zoals gezegd blijven nagenoeg alle recensies binnen de perken van de esthetische analyse. De recensenten, Reneman uitgezonderd, wagen zich niet aan een analyse van de (zelf)representatie van Pannekoek en Reve, en wijzen dus ook niet op het metaniveau dat Reve in de tekst aanbrengt: het commentaar op die zelfrepresentatie. In de context van de actualiteit mag dat opvallend genoemd worden. Pannekoek groeide in december, januari en februari – de maanden waarin de recensies verschenen – met hulp van Reve pijlsnel uit tot veelbesproken publieke persoonlijkheid, en juist de imagebuilding van Pannekoek wordt in het boek gethematiseerd. De recensenten leggen geen verband tussen het feit dat de personages in *Veertien etsen* zich als personen nadrukkelijk manifesteren in de wereld buiten het boek, en dat er voor de wijze waarop ze dat doen in het boek een blauwdruk te vinden is. Ze houden de slagbomen van de literaire wereld gesloten.

De consequentie hiervan is dat niet alleen Reve, maar ook de meeste recensenten de strategie uitvoeren die in *Veertien etsen* op schrift staat, misschien zonder dat zij zich hiervan bewust zijn. Want zodra het karakter en de levensgeschiedenis van Bullie in de recensies ter sprake komen, wordt het imago van Pannekoek als bohémien ook op de krantenpagina's vormgegeven. Bijna iedereen wijst op de melancholische stemming die niet alleen Reve, maar ook Pannekoek in zijn greep heeft. Het overmatige drankgebruik wordt vermeld door Van Eeten, Bernlef en Burnier. Fens wijst op het wilde leven van Bullie, schrijft dat de beide kunstenaars zijn 'afgezonderd van de wereld' en vermeldt de onbekendheid van Pannekoek – de onbekendheid die de connotatie krijgt van miskenning wanneer Fens laat weten diens werk 'even mooi als ontroerend' te vinden. Van Eeten noemt de gebeurtenissen uit het leven van Bullie 'doorgaans niet erg zonnig[...]', en Bernlef vertelt twee van die gebeurtenissen kort na: de mislukte verkoop van het schilderij aan de rijke dame, en de dag waarop zijn huis 'een prooi der vlammen' werd. In de recensies ontbreekt ieder commentaar op de positionering van Bullie als bohémien; het metaniveau waardoor de strategie in *Veertien etsen* ironisch geladen wordt.

---

zijn biografie over Reve. Daarin stelt hij: 'De tekst van *Veertien etsen* had zonder meer in *Nader tot u* kunnen staan en zou daarin een van de hoogtepunten geweest zijn.' (Maas 2010, p. 409).

De strategie op de bühne

In de herfst en winter van 1967-1968 voltrekt zich in Nederland een geschiedenis met detective-achtige allure. Het scenario: een vrij jonge, onbekende beeldend kunstenaar maakt dankzij de inspanningen van een beroemde schrijver snel furore.[391] Zijn werk staat in de belangstelling, de nationale televisie doet verslag van zijn eerste expositie. Maar terwijl de schrijver iedere gelegenheid aangrijpt om zijn vriend in de publiciteit te krijgen, mijdt de mysterieuze beeldend kunstenaar die publiciteit als de pest. En dat wekt achterdocht. Als de beeldend kunstenaar niet, maar de schrijver wél aanwezig is bij de expositie, rijst het vermoeden dat de schrijver een dubbelspel speelt. Journalisten beginnen een klopjacht. De schrijver strooit hen zand in de ogen, door de geruchten nu eens te ontzenuwen, en dan weer te bekrachtigen. Dan vindt een van hen het onomstotelijke bewijs dat de beeldend kunstenaar wel degelijk bestaat. Hij leidt een teruggetrokken bestaan in Spanje. Einde.

De plot van het verhaal voltrekt zich in verschillende maanden. Van augustus tot en met november wordt Frans Lodewijk Pannekoek geïntroduceerd bij het publiek. Zijn naam duikt een aantal maal in de kranten op, hij wordt geïnterviewd door *Elseviers Weekblad*, en *Veertien etsen* verschijnt. In december vraagt Reve op tv aandacht voor Pannekoek, en wordt diens werk geveild. In januari en februari groeit Pannekoek uit tot nationale hype én mysterie, en wordt het raadsel omtrent zijn identiteit opgelost. De epiloog omvat de maanden en jaren erna, als Reve zich publiekelijk gaat distantiëren van Pannekoek. Gedurende al die tijd is het vooral Reve die er zowel achter als voor de schermen voor zorgt dat het verhaal het publiek blijft boeien. Net als in ‘Brief in de nacht geschreven’ en *Veertien etsen* is hij degene die opzichtig naar wegen zoekt om zijn vriend uit diens staat van armoede en onbekendheid te bevrijden. Een van die wegen is het optrekken van een rookgordijn rond Pannekoek, een andere is het presenteren van Pannekoek als bohémien pur sang.

Augustus, september, oktober en november

Eind augustus 1967 verschijnen de eerste aankondigingen van *Veertien etsen* in de kranten. Hopper (Nico Scheepmaker) is in *de Volkskrant* lovend over het boek, waarvan hij de drukproeven in handen heeft, en geeft een lang citaat. S. Montag (H.J.A. Hofland) komt in het *Algemeen Handelsblad* met wat trivia over de persoon Pannekoek. In dit artikeltje ligt misschien wel de kiem van het latere mysterie rond de kunstenaar.[392] Montag schrijft:

> Pannekoek is iemand van plusminus twee meter lang die etsen maakt met een oppervlakte van plusminus twee rijksdaalders (Dorp uit een boom gezien, bijvoorbeeld). Hij doet dat in Pingjum, niet ver van Zürich aan de Afsluitdijk, terwijl hij gekleed is in spijkerbroek en Camel-cowboy-overhemd. *Ik heb het nooit gezien* omdat ik, haastig op weg naar Groningen, Pingjum altijd voorbij gereden ben, *maar ik weet zeker dat het zo is*.[393]

In wat volgt schrijft Montag over de kwaliteiten van Pannekoek als automecanicien. Pannekoek zou eens de verlichting van zijn Lotus Super Seven hebben gerepareerd, en hij diende als monteur van autocoureur Tonio Hildebrand tijdens een race in Madrid.

Dit is overigens niet de eerste keer dat Pannekoek in de media opduikt. Ruim een jaar eerder, op 13 juni 1966, had Reve in het VARA-televisieprogramma *Uit Bellevue* het fragment uit ‘Brief in de nacht geschreven’ voorgelezen waarin Pannekoek als arme, drankzuchtige, chaotische en

---

[391] Pannekoek werd geboren op 21 februari 1937.

[392] De mystificatie rond Pannekoek is uitstekend gedocumenteerd in Beekman & Meijer 1973, p. 150-183. Ter aanvulling op de daarin opgenomen bibliografie: Hopper 1967, Anoniem 1968i, Anoniem 1968k, Anoniem 1968p, Duister 1968, AV *Open oog* (NTS) 1968, AV *Hier is ... Adriaan van Dis* (VPRO) 1984.

[393] Montag 1967 (curs. van mij, EP).

onproductieve kunstenaar naar voren komt. In het programma werden twee etsen van Pannekoek getoond.[394]

Op 7 oktober 1967 plaatst *Elseviers Weekblad* een aankondiging van *Veertien etsen* en een kort interview met Pannekoek door G.L. van Lennep. Er wordt opnieuw ruim uit het boek geciteerd, en er is een ets afgebeeld. Een foto van Pannekoek ontbreekt. In het stukje komen Pannekoeks isolatie van de maatschappij en de bouwvallige staat van zijn woning naar voren: zijn 'krakende daglonershuisje', schrijft Van Lennep, 'ligt nog eenzamer in het wijde land dan je uit het boek al begrepen had', zijn atelier is 'winderig'. Ook wat uit Pannekoeks mond wordt opgetekend, had in *Veertien etsen* niet misstaan.

> 'Hier ligt voor een vermogen,' zegt Frans Pannekoek rustig als hij in het winderige atelier zijn etsen toont. 'Maar ik heb nooit een piek in mijn zak gehad. Misschien omdat ik mezelf niet naar voren dring en niet in de stad woon. Ik word daar te veel afgeleid, en dan, je collega's kunstenaars daar, om te huilen. Ik kan niet met ze omgaan [...].'[395]

Het blijft stil rond Pannekoek tot eind november. Dan verschijnt *Veertien etsen* en wordt de door Reve geregelde recensie van Van Eeten in de *Nieuwe Rotterdamse Courant* gepubliceerd. Deze recensie bevat de foto waarop Pannekoeks hoofd bijna aan het zicht wordt onttrokken door de schaduw van Reves arm. Het is de eerste aanwijzing dat Reve van plan is om een publiekelijke mythe rondom Pannekoek te creëren. Maar al vanaf het artikel van Montag hangt er een sluier van fictionaliteit over Pannekoek. Hij zou de auto van Montag hebben gerepareerd, maar Montag zelf bestaat niet; hij is immers afkomstig uit de duim van H.J.A. Hofland.

<u>December</u>

Op 8 december maakt Reve op televisie reclame voor *Veertien etsen* bij *Mies en scène*. Naar dit programma van Mies Bouwman kijken gemiddeld drie miljoen mensen.[396] Tijdens de uitzending kondigt hij de door hem georganiseerde veiling aan van het werk van Pannekoek, die de volgende dag in de uitgeverij van Thomas Rap zal plaatsvinden. Over de reden van de veiling is hij duidelijk: Pannekoek heeft geld nodig, en aanzien.

Volgens een brief van hem aan Pannekoek zegt hij in de uitzending onder andere:

> 'Ze moeten nu eindelijk maar weten en beseffen, wie en wat Frans Pannekoek is. Dat gezeik moet maar eens uit zijn, dat ze, dat ze... voor 12 gulden schuld de elektriciteit in zijn huis komen afsluiten… Ik heb me geloof ik wel een beetje kwaad gemaakt of niet, Mies...?'[397]

Ook op televisie voedt Reve dus het beeld dat hij binnen zijn werk van Pannekoek creëert: dat van de armlastige en miskende kunstenaar. Overigens was de directe aanleiding voor de veiling het feit dat Reve een paar dagen eerder tijdens Pannekoeks afwezigheid in diens huis een stapel werken van hem aantrof, die als gevolg van een lekkage aaneengekoekt en beschimmeld waren. 'Toen werd ik heel erg kwaad,' schrijft hij na de veiling aan Pannekoek. 'Ik dacht: als ik "de boel

---

394 Reve 1984a, p. 21 (14-6-1966), Reve 1992 [1991], p. 42 (9-6-1966), Maas 2010, p. 301-302.

395 Van Lennep 1967, Anoniem 1968k.

396 Gegevens verstrekt door de Dienst Kijk- en Luisteronderzoek van de Nederlandse Publieke Omroep. Op 1 januari 1968 werd begonnen met meting van de kijkcijfers, dus de kijkcijfers van de bewuste uitzending van *Mies en scène* op 8 december 1967 zijn niet voorhanden. Wellicht was het aantal kijkers naar die uitzending wat lager dan drie miljoen; Reve schreef aan Pannekoek dat het programma door een storing veel te laat was begonnen, en dat terwijl op Nederland 1 om dezelfde tijd de populaire cowboyserie *Bonanza* van start ging (Reve 1984a, p. 53 (10-12-1967)).

397 Reve 1984a, p. 53 (10-12-1967). Zie ook: Reve 1994, p. 215 (13-12-1967). Of deze tekst ook letterlijk op tv door Reve is uitgesproken, is niet meer te achterhalen: de uitzending van *Mies en scène* van 8 december 1967 is niet bewaard gebleven. Wel verschenen er in kranten korte besprekingen van het programma, die de indruk die Reve ervan gaf bevestigen. Zo schrijft *De Tijd*: 'G.K. van 't Reve voerde een pleidooi voor de etser Frans Lodewijk Pannekoek, maakte nadrukkelijk reclame voor een verkoping van diens werk en vreesde dat hij zich "een beetje kwaad gemaakt had" (wat nogal meeviel) [...].' (Hn. 1967) Zie ook: B. 1967, Van Dijk 1967, Hopper 1967.

in brand steken" mag, en als deze kostbaarheden hier mogen verrotten [...], dan mag ik ze ook verkopen.'[398]

De veiling, waarbij Pannekoek niet aanwezig is – hij verblijft op dat moment in Spanje, en Reve zou hem pas na afloop informeren – is een succes. Binnen een dag wordt er voor ongeveer vierduizend gulden aan etsen verkocht.[399] Als bezoekers hun verwondering laten blijken over Pannekoeks afwezigheid, haalt Reve het cliché van de kunstenaar als waanzinnige van stal. 'Ik heb gezegd, hij zit in een inrichting, achter matglas, en af en toe, als hij een dag lang weer een beetje helder is, dan mag hij even naar buiten of naar huis. Maar er is altijd een gewapende verpleger bij.'[400] Ook *Veertien etsen* loopt ondertussen goed: het boek is begin december uitverkocht.[401] Maar wat misschien belangrijker is: na *Mies en scène* en de veiling is Pannekoeks naam bekend bij zowel een breed publiek als bij kunstliefhebbers.[402] Tijdens de veiling wordt Pannekoek een expositie aangeboden in galerie Pribaut.

Januari: Pribaut

Op 11 januari opent Reve de expositie van Pannekoek in Pribaut. Er is veel volk op de been. Behalve een groot publiek is de schrijvende pers aanwezig, en een cameraploeg van het NTS-televisieprogramma *Open oog*.[403] *De Tijd* schrijft dat de meeste aandacht van het publiek die avond uitgaat naar de persoon van Gerard Reve, niet naar het werk van Pannekoek. Dat geldt ook voor het journaille. In de verslagen die de dagen erna in de kranten verschijnen, domineert het commentaar op Reves openingstoespraak. *Open oog* zendt de toespraak op 12 januari integraal uit, doorsneden met beelden van de expositie. De volledige tekst luidt als volgt:

> Dames en heren. Kunst moet commercieel zijn. En een kunstenaar moet op z'n minst proberen een zakenman te wezen. Maar Frans Lodewijk Pannekoek is nu eenmaal een van die kunstenaars die zichzelf en hun kunst maar al te vaak op noodlottige wijze in de weg staan. Het is bij wijze van spreken een godswonder dat allebei z'n oren er nog aanzitten, en een wel heel groot geluk dat hij niet in het bezit is van een revolver. Frans Pannekoek heeft het de mensen die iets in hem zagen nooit al te gemakkelijk gemaakt. Het heeft jaren geduurd voordat een plan tot uitgave in boekvorm van een reeks reproducties van zijn etsen de noodzakelijke medewerking zijnerzijds vermocht te krijgen, terwijl hij, bij benadering van het tijdstip van verschijnen van het boek, de vlucht nam naar het buitenland. Ik kreeg daardoor het beheer over zijn huis in Pingjum en vond daar, enkele dagen voor de televisie-uitzending waarin aan het boek *Veertien etsen van Frans Lodewijk Pannekoek voor arbeiders verklaard* aandacht zou worden besteed, al zijn zeshonderd etsen dobberend in een door stormschade aan het dak veroorzaakte overstroming. Ik nam ze mee naar huis, droogde ze aan wasknijpers en besloot ze, met of zonder goedkeuring en met of zonder ruzie, te gaan verkopen.
>
> U weet dat die geïmproviseerde verkoop in het uitgevershok van Thomas Rap, bovenin de Reguliersdwarsstraat, een succes werd. Materieel, maar ook in artistiek opzicht, omdat vele kenners en verzamelaars die van het bestaan van Frans Pannekoek niet op de hoogte waren, hem hebben ontdekt en erkend. Natuurlijk had Frans achteraf weer van alles te kankeren, en natuurlijk was er van alles verkocht, dat nooit verkocht had mogen worden. En vermoedelijk

[398] Reve 1984a, p. 52 (10-12-1967).
[399] Reve doet daarover tegenstrijdige mededelingen, uiteenlopend van *f* 3377,50 tot '4 1/2 duizend gulden' (dat laatste in een brief aan Josine en Lennie Meyer (Reve 1994, p. 215 (13-12-1967)). Nop Maas houdt het op ruim vierduizend gulden (Maas 2010, p. 414).
[400] Reve 1984a, p. 54 (10-12-1967).
[401] Reve 1984a, p. 53 (10-12-1967).
[402] Die dagen wordt in de volgende krantenartikelen aandacht besteed aan de uitzending van *Mies en scène* en/of de veiling bij Thomas Rap: B. 1967, Van Dijk 1967, Hn. 1967, Hopper 1967.
[403] *Het Parool* spreekt van een 'enorme' en het *Algemeen Handelsblad* van een 'overweldigende' belangstelling. *Haagse Post* maakt melding van 'vele aanwezigen' en 'talloze bezoekers' (Anoniem 1968e, Anoniem 1968h, Anoniem 1968k). Reve schrijft aan Pannekoek: 'De opening van de tentoonstelling, gisteren, is in menig opzicht een groot sukses geworden. Er schijnen nog nooit tevoren zoveel mensen in de galerie te zijn geweest.' (Reve 1984a, p. 63 (12-1-1968).)

zal er vanavond ook wel het een en ander van de hand gaan, waarvan geen tweede exemplaar bestaat, of waaraan hij te veel gehecht is dan dat hij er ooit afstand van zou willen doen. Hij zal het dan wel merken als hij terugkomt.
De hoofdzaak is, dat ik de eer, het voorrecht en de voldoening mag smaken, om hier, en nu, te kunnen vaststellen dat de grote, romantische, eenzame kunst van Frans Lodewijk Pannekoek niemands bescherming, voorspraak of aanbeveling langer van node heeft, omdat zij eindelijk de volledige erkenning heeft gevonden die haar toekomt. Lang leve het kapitalisme. Ik verklaar deze tentoonstelling voor geopend.[404]

Reve volgt in deze toespraak precies de positioneringsstrategie die hij in *Veertien etsen* op papier zet. Net als in dat boek presenteert hij Pannekoek hier als een sjabloonmatige bohémien: een chaotisch, getourmenteerd en tot voor kort miskend kunstenaar. Die miskenning heeft hij deels aan zichzelf te danken, aangezien hij weinig tot niets onderneemt om zijn kunst aan de man te brengen. Pannekoek strijkt zichzelf en zijn omgeving tegen de haren in en verkiest het isolement: zodra hij in de publiciteit dreigt te komen, 'vlucht' hij naar het buitenland. Bovendien, niet onbelangrijk, is hem een heuse ramp overkomen. Vertelde Reve Bullie in *Veertien etsen* dat de brand in diens atelier 'als een mijlpaal' in zijn leven stond, ditmaal is het atelier getroffen door een 'overstroming'. Hier is mooi te zien hoe Reve de werkelijkheid wat vervormt om Pannekoek nog steviger in het kader van de bohémien te plaatsen. In werkelijkheid was het namelijk Reve zelf die Pannekoek, wellicht om hem tegen zichzelf te beschermen, gesuggereerd had tijdens de expositie uit te wijken naar Spanje, en in brieven aan Pannekoek spreekt Reve niet van een overstroming in diens atelier, maar van een geringe lekkage.[405]
Iedere keer dat Reve Pannekoek ter sprake brengt, in zijn werk en in de publieke ruimte, verwijst hij im- of expliciet naar het stereotype van de moderne kunstenaar. In deze toespraak zet hij nog eens een dikke streep onder die referentie. Terwijl hij Bullie in *Veertien etsen* en 'Brief in de nacht geschreven' zowel Bach, Rembrandt als Van Gogh tot voorbeeld stelt, beperkt Reve zich hier tot de laatste, de belichaming van het stereotype. Nadat hij Pannekoek 'een van die kunstenaars' heeft genoemd 'die zichzelf en hun kunst maar al te vaak op noodlottige wijze in de weg staan' refereert hij onmiddellijk aan Van Gogh en de inderdaad noodlottige gevolgen van diens geestelijke lijdensweg: zijn automutilatie en zelfmoord.[406] Hij doet dat echter *zonder* Van Gogh bij naam te noemen, en veronderstelt dus dat deze onderdelen van diens biografie algemeen bekend zijn – niet alleen bij de aanwezige toehoorders, maar ook bij het televisiepubliek. Ook Reve zet Van Gogh dus nadrukkelijk als stereotype in.
Het is met dit soort opzichtige *framing* dat Reve de strategie uit *Veertien etsen* uitvoert. Hij plaatst Pannekoek in het kader van de moderne kunstenaar, waar begrippen als 'bezetenheid',

---

[404] Transcript van AV *Open oog* (NTS) 1968. Deze tekst wijkt op enkele plaatsen af van de toespraak die is opgenomen in *Brieven aan Frans P.* (Reve 1984a, p. 114-115). Waarschijnlijk heeft Reve voor het uitspreken van de toespraak nog enkele wijzigingen in de tekst aangebracht. Het belangrijkste verschil is dat de eerste alinea van de toespraak in *Brieven aan Frans P.* niet in Pribaut werd uitgesproken. Die alinea luidt: 'Het werk van Frans Lodewijk Pannekoek, dat thans zulk een onverwachte mate van bekendheid heeft gekregen, genoot al vele jaren bij een weliswaar uiterst kleine, doch alleszins tot oordelen bevoegde groep kunstkenners een reputaatsie. Al jaren geleden hebben enkele Nederlandse musea aankopen – kleine weliswaar – uit zijn werk gedaan.' (Omdat in het televisieprogramma *Open oog* tijdens het begin van Reves toespraak beelden van de tentoonstelling zijn te zien – en dus niet van een pratende Reve – is het mogelijk dat er in het begin van de toespraak is geknipt. Dit wordt echter tegengesproken door het verslag in *De Tijd*, waaruit op te maken is dat Reve zijn toespraak begon met de woorden: 'Kunst moet commercieel zijn' (Anoniem 1968l).)
[405] In een brief van 13 december 1967 schrijft Reve Pannekoek: 'En als jij zelf tijdig naar het buitenland gaat, voordat de tentoonstelling opengaat, komt er geen ruzie ook, met rijke mensen, critici, of Middelmatige Tee Vee-Lullekoppen.' (Reve 1984a, p. 57). Die laatste term, 'Tee Vee-Lullekoppen', is terug te vinden in het onderschrift bij een van de etsen die in *Veertien etsen* zijn afgedrukt: 'Landschap met Pindarots. Gezigt op de Artistieke Dorpjes Laren, Blaricum en Eemnes en het Middelmatige T.V. Lullekoppendorpje Hilversum.' (Van het Reve & Pannekoek 1967). Op 5 december schrijft Reve aan Pannekoek: 'Van het dak van je huis zijn een paar pannen afgewaaid, door de orkaan van 17 Oktober, en het lekt ergens in je atelier. (Ik heb nog net op tijd al je etsen weggehaald.) De lekkage is gering, en is ver weg van je pers, dus maak je daar niet bang over.' (Reve 1984a, p. 50. Zie ook: p. 52 (10-12-1967)).
[406] De theorie dat het Gauguin zou zijn geweest die Van Gogh in een uit de hand gelopen ruzie zijn oor heeft afgesneden, was toen nog niet bekend; ze stamt uit 2008. Zie hierover: Kaufmann & Wildegans 2008.

'waanzin', 'chaos', 'genie', 'eenzaamheid', 'miskenning', 'tragiek', 'lijden', 'losbandigheid' en dus ook 'Van Gogh' deel van uitmaken. Feitelijk activeert hij daarmee dezelfde associatieketen die hij (als personage) in *Veertien etsen* ironisch aanhaalt: 'Jij bent schilder. Schilderkunst = Montmartre!' (enzovoorts).

Terwijl Reve groot materieel inzet om Pannekoek te portretteren als bohémien, en hij dit stereotype in *Veertien etsen* ook, hoewel minder nadrukkelijk, met zichzelf in verband brengt, presenteert hij zich in deze toespraak als het volmaakte tegenbeeld ervan. Tegenover de bohémien, de meest radicale manifestatie van de autonomie van het artistieke veld,[407] positioneert hij zichzelf als jager op economisch kapitaal. In pak met stropdas gestoken refereert hij aan zijn initiatief om het werk van Pannekoek te verkopen, viert hij het kapitalisme en roept hij uit dat kunst commercieel moet zijn en de kunstenaar een zakenman moet wezen. En tegelijk *toont* hij zich die zakenman: zijn toespraak is immers opzichtige reclame voor Frans Lodewijk Pannekoek, en iets minder opzichtige reclame voor zichzelf. Hier zien we dus een soortgelijke vermenging van positionering (Reve is een zakenman) en metapositionering (de kunstenaar moet zich als zakenman manifesteren) als in *Veertien etsen*, alleen bevinden we ons nu aan de andere kant van het spectrum.

In 'Brief in de nacht geschreven' moet Bullie volgens Reve economisch kapitaal (geld) proberen te verwerven, in *Veertien etsen* ligt het accent op roem, symbolisch kapitaal dus. Op de avond in Pribaut meldt Reve dat die twee doelen zijn bereikt. De veiling van Pannekoek is zowel 'materieel' als 'in artistiek opzicht' succesvol, en de kunst van Pannekoek heeft 'eindelijk de volledige erkenning [...] gevonden die haar toekomt'.

De manier waarop Reve het proces van erkenning – het consecratieproces, zoals Bourdieu het noemt – beschrijft, verdient enige aandacht. Hij doet het voorkomen alsof de legitimering van Pannekoek als kunstenaar het klassieke patroon volgt. Heinich noemt dit patroon, met Alan Bowness, de vier cirkels van erkenning ('quatre cercles de la reconnaissance'): de binnenste cirkel van erkenning wordt gevormd door de collega's, dan volgen de critici, vervolgens de kopers en verzamelaars van kunst, en tot slot het grote publiek.[408] Ook Bourdieu hanteert dit model: de legitimering van kunst of een kunstenaar begint in een autonoom cultureel veld bij erkenning door 'zuivere' collegakunstenaars, die zich bevinden in het subveld van de beperkte productie. Pas na de interne consecratie volgt de externe consecratie.[409] Reve beschrijft precies dit proces ten aanzien van Pannekoek, al slaat hij de critici over. Eerst waren er 'de mensen die iets in hem zagen' (lees: Reve en Thomas Rap), vervolgens is Pannekoek op de veiling door 'kenners en verzamelaars' ontdekt en erkend, en ten slotte heeft hij 'niemands bescherming, voorspraak of aanbeveling langer van node': zijn werk is eindelijk volledig erkend.

Maar schijn bedriegt. In werkelijkheid is van een dergelijk lineair proces geen sprake, en ook niet van een in zichzelf besloten cultureel veld waarin Pannekoek de eerste stappen tot wijding zet. Om het consecratieproces te bespoedigen heeft Reve, die zich in de eerste cirkel van recognitie bevindt, vanaf het eerste moment veldexterne hulpmiddelen gebruikt: de kranten en, vooral, de televisie. De hype die Reve met behulp van de massamedia rond Pannekoek creëerde, drong vervolgens door in het kunstveld. Want het is het directe gevolg van Reves optreden in *Mies en*

---

[407] Vgl. Bourdieu 1993b, p. 169, Moran 2000, p. 133-134, Zahner 2006, p. 88-89.

[408] Heinich 1991, p. 16. Heinich ontleent deze term aan Alan Bowness, *The Conditions of Succes. How the Modern Artist Rises to Fame* (London 1989).

[409] Het externe en interne hiërarchiseringsprincipe worden door Bourdieu ook wel verbonden met respectievelijk de commerciële en culturele of zuivere pool van het literaire of artistieke veld, en met respectievelijk de pool of het subveld van de grootschalige en de pool of het subveld van de beperkte productie. Synoniemen zijn het heteronome en het autonome hiërarchiseringsprincipe. (Zie: Bourdieu 1989a, p. 264, Bourdieu 1993b, p. 38-39, Bourdieu 1994, p. 263-264.) Volgens Bourdieu speelt bovendien het onderwijssysteem een belangrijke rol in het legitimeringsproces en de instandhouding van het (relatief) autonome culturele veld. Dat systeem reproduceert 'onophoudelijk het onderscheid tussen gewijde en ongewijde kunstwerken en tegelijkertijd tussen de legitieme en illegitieme manier om legitieme werken te benaderen.' (Bourdieu 1994, p. 181. Zie ook: Bourdieu 1993b, p. 123, en Frow 1987, p. 60-61). Zie over het consecratieproces bij Bourdieu voorts: Zahner 2006, p. 134-240.

scène – allerminst een elitaire kunstrubriek – dat de 'kenners en verzamelaars' zich mobiliseerden om hun consecratierite uit te voeren: ze kochten Pannekoeks werk en nodigden hem uit voor de expositie in Pribaut. Het feit dát ze dit deden wordt door Reve vervolgens ingezet als kwaliteitsargument (een argument dat hij natuurlijk niet nodig zou hebben als Pannekoek *werkelijk* 'volledig' zou zijn erkend, maar dat terzijde). Terwijl hij dus de contouren van een klassiek, lineair consecratieproces schetst, is er eigenlijk iets anders aan de hand: het adresseren van de buitenste cirkel van recognitie heeft het interne consecratieproces in een stroomversnelling gebracht.

Zoals veel van Reves teksten drijft de toespraak in Pribaut op contrasten. Er is het contrast tussen de bohémien Pannekoek en de zelfverklaard zakenman Reve, het contrast tussen de schijn van een autonoom en de werkelijkheid van een heteronoom hiërarchiseringsprincipe, en het contrast tussen Pannekoeks 'grote, romantische, eenzame' kunst en de soundbites over het kapitalisme en commerciële kunst. Dat het Reve ook hier om dit soort contrasten te doen was, blijkt uit wat hij Pannekoek schreef toen hij naar eigen zeggen 'nog geen woord' op papier had staan voor de toespraak: 'Ik denk dat ik iets zeg over het romanties kunstenaarschap, en eindig met zoiets als: "Leve het kapitalisme!"'[410]

Niet alleen doordat Reve in deze toespraak opnieuw karikaturen maakt van Pannekoek en van zichzelf, maar ook doordat hij de binaire opposities in de optiek van het autonome culturele veld, kunst en geld, hier opzichtig met elkaar verbindt, wordt zijn werkelijke intentie onzeker. Is het hem te doen om de provocatie, het humoristische effect van de repetitieve stijlbreuk (die immers bestaat uit het samensmeden van tegenstellingen), of zet hij zijn woorden zo zwaar aan om zijn standpunt beter uit de verf te doen komen? Dit alles is een omslachtige manier om te zeggen dat Reves toespraak een hoog ironisch gehalte heeft: of het hem ernst is of niet, of allebei, is onduidelijk.

Een deel van het publiek in Pribaut kiest die avond voor de ironische intentie. De verwijzing naar Van Gogh zorgt voor wat gegrinnik, direct na Reves 'Lang leve het kapitalisme' wordt er hardop gelachen. Ook sommige besprekingen die in de kranten verschijnen (de dagen na de opening brengen het *Algemeen Handelsblad*, *Het Vrije Volk*, *De Tijd*, *Haagse Post*, *de Volkskrant* en *Propria Cures* verslag uit van de avond) hebben aandacht voor de ironische toets. Het *Algemeen Handelsblad* duidt de aanwezigen aan met 'arbeiders' en enkele verslaggevers refereren met een knipoog aan Reve als 'burger-schrijver'. Maar Reves pleidooi voor commercialiteit trekt de meeste aandacht. Vijf van de zes artikelen vermelden zijn slogan 'Leve het kapitalisme', twee van hen gebruiken die als kop. Een andere krant kopt: 'Pannekoek en commercie'.[411]

Terwijl Reves succesvolle campagne om Pannekoek in het nieuws te brengen en te houden breed wordt uitgemeten, vindt men de terughoudendheid van Pannekoek opvallend. Sommigen, zoals de journalisten van het *Algemeen Handelsblad* en *Het Vrije Volk*, parafraseren Reves karakterisering van Pannekoek als een 'eenzaam en romantisch kunstenaar' die bovendien 'publiciteitsschuw' is, altijd heeft 'geweigerd met zijn werk in de openbaarheid te treden' en 'naar het buitenland is gevlucht'. Anderen nemen die kwalificaties min of meer voor eigen rekening. *De Tijd* schrijft dat Pannekoek 'niet heeft kunnen voorkomen' dat zijn werk nu op de markt is. *Haagse Post* meldt dat de verkoop van Pannekoeks werk iets is 'wat Bullie nooit zou kunnen'. Een citaat uit *Veertien etsen*, waarin Bullie zegt dat hij 'helemaal niks' wil, behalve 'fijn aan het werk wezen', wordt door die krant als verklaring voor diens afwezigheid opgevoerd. *de Volkskrant* vindt bij monde van Lambert Tegenbosch dat Pannekoek 'in zijn wezen' moet worden gelaten: 'hij begeert niet beter dan lekker te werken.' Tegenbosch: 'Op dit ogenblik is hij Amsterdam en zijn plotselinge succes ontvlucht en zit ergens in Spanje te rillen en te sidderen

---

410 Reve 1984a, p. 60 (7-1-1968).

411 Anoniem 1968k (*Algemeen Handelsblad*), Anoniem 1968p (*Het Vrije Volk*), Duister 1968 (*De Tijd*), Anoniem 1968h (*Haagse Post*), Tegenbosch 1968 (*de Volkskrant*), Botenbauwer 1968a (*Propria Cures*).

om deze overval van de wereld over zijn stille werktafel.'[412] Kortom: Reves positionering van zichzelf als zakenman en Pannekoek als bohémien heeft, ironisch bedoeld of niet, wortel geschoten bij de journalisten.
Reve heeft van de afwezigheid van zijn vriend gebruikgemaakt – een afwezigheid die uitstekend past in het kader van de zich van de maatschappij afgezonderde bohémien – om diens imago ook in de publieke ruimte vorm te geven, alsof het om een personage gaat. En Pannekoek is een behoorlijk *flat character* geworden. Alle eigenschappen die Pannekoek ongeschikt maken voor het alledaagse sociale en economische verkeer heeft Reve ingezet bij zijn ostentatieve jacht op symbolisch en economisch kapitaal voor zijn vriend, precies volgens het recept van *Veertien etsen*. En met succes. Terwijl nagenoeg niemand Pannekoek nog in levende lijve heeft gezien, karakteriseert ook de landelijke pers hem na Reves toespraak als bohémien. Sommigen schrijven daarbij zonder problemen uitspraken van het personage Bullie aan Pannekoek toe. Reves campagne heeft ertoe geleid dat Pannekoek nu naamsbekendheid heeft en wat geld, en dat niet ondanks, maar mede *dankzij* zijn stereotypisch kunstenaarschap. Van nobody is hij in een paar maanden uitgegroeid tot 'de beroemde etser Frans Lodewijk Pannekoek', en de prijzen van zijn werk zijn exponentieel gestegen.[413] Tegelijkertijd heeft Reve, door als campagneleider op te treden en voortdurend het doel van die campagne (roem en geld voor Pannekoek) te benoemen, naam gemaakt als tegenpool van de bohémien. Een 'literaire zakenman', noemt *Propria Cures* hem.

Januari en februari: identiteitscrisis

Even lijkt het erop dat Pannekoek werkelijk in de wereld van de fictie thuishoort. Half januari heeft bijna niemand de kunstenaar, die dan de status van bekende Nederlander heeft bereikt, nog gezien. Lambert Tegenbosch stelt in *de Volkskrant* dat de foto van Pannekoek die in Pribaut hangt lijkt op een broer van Reve. Een week later weet Elsa Botenbauwer het zeker: Pannekoek en Reve zijn een en dezelfde persoon. Ze denkt te doorzien waarom Pannekoek afwezig was bij zowel *Mies en scène*, de veiling als de opening van de expositie. '[...] hij heet "in het buitenland" te zijn en "van niets te weten". Dat zal wel, en zijn *Kunstbroeder* zeker hier intussen de hele boel verkopen! Kom nu, dat gelooft toch niemand.'[414] Ze raadt haar lezers aan eens goed te kijken naar de twee handtekeningen op het omslag van *Veertien etsen*. Die van Pannekoek zou met verdraaide hand zijn geschreven. Ook brengt ze in herinnering dat Reve het diploma van de grafische school op zak heeft, en ze vermoedt zelfs dat in zijn doopnaam 'Franciscus' een aanwijzing schuilt. De nieuwe initialen van Reves voornamen, G.F.K., zouden verwijzen naar 'Gebonden Kunstenaars Federatie'.
Nu de verwarring is gezaaid, kan Reve oogsten. Hij stuurt op 31 januari, waarschijnlijk op instigatie van Thomas Rap, een brief naar het *Brabants Dagblad*, waarin hij verzoekt de uitkomst van een onderzoek naar de relatie tussen hem en Pannekoek niet te publiceren voordat de expositie in Pribaut is beëindigd.[415] Als Jan Paul Bresser, die voor de krant werkt, daarop telefonisch contact met hem opneemt, zegt hij dat hij Pannekoek is, en dat de etsen van zijn hand zijn.[416] Het *Brabants Dagblad*, het *Eindhovens Dagblad* en het *Nieuwsblad van het Zuiden*

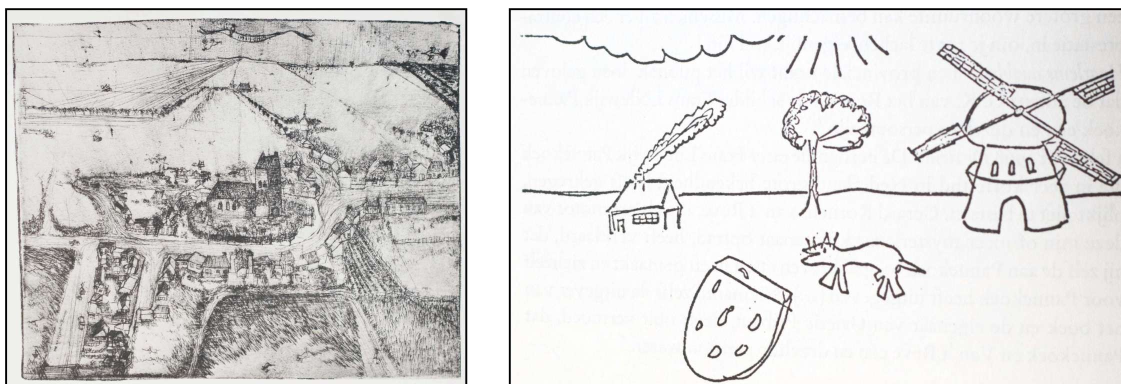
---

412 Tegenbosch 1968.
413 Op 2 februari heeft *Het nieuwsblad van het Zuiden* het over de 'beroemd geworden etser Frans Lodewijk Pannekoek', een dag later spreekt *De stem* van 'De beroemde etser Frans Lodewijk Pannekoek'. (Anoniem 1968b, Anoniem 1968f). Max Feiko Reneman schrijft op 20 januari in *De nieuwe linie*: 'Het werk dat vrijwel onbekend was en tot nog toe voor geen grijpstuiver verhandeld werd wordt nu als zoete broodjes voor goede prijs uitverkocht. [...] Wie had kunnen denken dat voor Pannekoeks werken, men mag wel even zeggen dit soort werken dat helemaal buiten de mode ligt, plotseling zoveel belangstelling wordt opgebracht?' (Reneman 1968).
414 Botenbauwer 1968a.
415 P.A. 1968, Maas 2010, p. 425.
416 Bresser 1968.

brengen op 2 februari het nieuws dat Frans Lodewijk Pannekoek een verzinsel van Reve is. Het wordt 's ochtends op de radio voorgelezen, en diezelfde dag staat het in de avondbladen.[417] *Het Haarlems Dagblad* ontkracht het bericht, maar *De Tijd* en *Het Vrije Volk* nemen het nieuws op hun voorpagina's over, en larderen dat met Reves commentaar. Tegen *Het Vrije Volk* zegt Reve dat Pannekoek al jaren als personage in zijn werk voorkomt, aan de redactie van *De Tijd* vertelt hij in geuren en kleuren over de mystificatie. Gevraagd naar wie er op de foto's voor Pannekoek model heeft gestaan, zegt hij:

> Laten wij die kiekjes er nu maar buiten laten. Het gaat niemand aan wie voor Pannekoek heeft geposeerd. Interessanter vind ik het over die schilderijen te praten. Heeft u gezien dat die dingen niet helemaal klopten. Ik ben grafisch ingesteld: vandaar dat die sneeuwlandschappen met een enkel kleurtje, de lijn van de horizon, de snelle impressie, beter geslaagd zijn dan de kleur-schilderijen.[418]

Die avond, op 2 februari, is Reve opnieuw te gast in *Mies en scène*. En daar spreekt hij zijn verklaringen van eerder die dag vierkant tegen: hij ontkent nu dat hij zelf Pannekoek zou zijn. Om zijn woorden kracht bij te zetten, maakt hij tijdens de uitzending een primitief tekeningetje, dat in de verste verte niet lijkt op het werk van Pannekoek. Zijn optreden sluit hij af met de kreet die hij ook in Pribaut liet horen: 'Kunst moet commercieel zijn.'[419]



Links Pannekoeks 'Gezigt op Pingjum (Van het Reve & Pannekoek 1967), rechts de tv-tekening van Reve, afgedrukt in Het Vrije Volk *van 3 februari 1968*

De volgende dag is het moeilijk een krant te vinden waar geen bericht over de kwestie te vinden is.[420] Nu ook langs andere wegen is gebleken dat Pannekoek wel degelijk bestaat – een correspondent in Spanje heeft hem aan de lijn heeft gehad – belt Bresser opnieuw met Reve. Die houdt zich aanvankelijk van de domme ('Volgens mij is daar een geest geweest, die zich als Pannekoek voorstelde')[421], maar geeft later toe dat hij Pannekoek kent. Gevraagd hoe het kan dat hij eerder het tegenovergestelde beweerde, zegt Reve dat hij dronken geweest moet zijn.
In de dagen die volgen verschijnen nog verschillende artikelen over de mystificatie die geen mystificatie bleek te zijn. Sommige journalisten kunnen de grap wel waarderen, anderen tonen zich gepikeerd. De redactie van Het *Eindhovens Dagblad* vindt dat 'een betrouwbaar zijn

---

[417] Vgl. Maas 2010, p. 425.
[418] Anoniem 1968a.
[419] Getuige een commentaar in *De Tijd* (Anoniem 1968q). De bewuste uitzending van *Mies en scène* is niet bewaard gebleven.
[420] Er verschijnen artikelen over de relatie tussen Pannekoek en Reve in de *Nieuwe Rotterdamse Courant*, *de Volkskrant*, *Het Vrije Volk*, het *Algemeen Dagblad*, *Propria Cures*, het *Brabants Dagblad* en het *Eindhovens Dagblad.*
[421] Bresser 1968.

informaties zoekende journalist (en diens lezers) gewoon belazerd is.'[422] *De Tijd* constateert dat Reve werk heeft gemaakt van zijn stelling dat kunst commercieel moet zijn.[423]

Nasleep

Toen 'Gesprek met Van het Reve' in 1958 in *Tirade* verscheen, dacht zelfs de redactie van het tijdschrift aanvankelijk dat de fictieve journalist R.J. Gorré Mooses echt bestond. Nu, tien jaar later, gebeurt het tegenovergestelde: Frans Pannekoek, een man van vlees en bloed, krijgt even een fictieve status. De *impact* van deze omgekeerde mystificatie is echter vele malen groter. In 1958 was Reve door zijn Engelse avontuur wat op de achtergrond geraakt, eind jaren zestig bevindt hij zich in het brandpunt van de publieke belangstelling. Zijn faam stelt hem in staat om de persoon en het werk van Pannekoek bij het grote publiek te lanceren. Daarbij maakt hij gretig gebruik van de televisie, die tien jaar eerder in Nederland nog een zeer beperkt bereik had, maar nu met recht een massamedium genoemd mag worden. In 1968 heeft 80 procent van de Nederlandse huishoudens een televisietoestel[424] en naar *Mies en scène* keken zoals gezegd gemiddeld drie miljoen mensen.
Reve laat de werelden van werkelijkheid en fictie niet alleen in elkaar overlopen, ze spelen ook leentjebuur; althans voor wie een poëticaal-autonome visie heeft op literatuur en de wereld van de literaire tekst dus *a priori* als een fictionele beschouwt. Terwijl Pannekoek binnen de omheining van de fictie – de tekst van *Veertien etsen* en 'Brief in de nacht geschreven' – als werkelijk bestaande figuur wordt opgevoerd, compleet met de vermelding van de titels van etsen die op een veiling en een expositie kunnen worden bezichtigd, doet Reve zijn best om deze Pannekoek in de werkelijkheid als een fictionele figuur te presenteren.
In februari is het, de paar quotes in het *Elsevier*artikel van 7 oktober uitgezonderd, de eerste keer dat Pannekoek zelf het publieke podium betreedt. Hij laat zich interviewen door *Het Parool*, de Brabantse dagbladen citeren uit een telefoongesprek met hem, en aan *Propria Cures* stuurt hij een 'Brief uit Spanje', gericht aan Elsa Botenbauwer. De titel van die brief, de opzichtig onbeholpen stijl waarin hij is geschreven en Pannekoeks voorstel om zich lichamelijk met Botenbauwer te verenigen doen vermoeden dat Reve hem schreef. Dat is niet het geval, maar het was wellicht wel Pannekoeks intentie om het te suggereren – hij ondertekent met 'etser en schrijver'.[425] Pannekoek refereert in de brief met zichtbaar genoegen aan de mystificatie, en aan zijn bestaan als Revisch personage.

> [Het artikel van Elsa Botenbauwer] heb ik nog niet gelezen, maar zij verhaalt dat ik iemand ben, die niet echt bestaat en dat ik ben bedacht door onze Grote Scheppende Nationale Burger-Schrijver Gerard Kornelis van het Reve.
> Zij zou daarin natuurlijk wel gelijk kunnen hebben, want de mens Bullie van der Knaak (53) die ik ook welhaast moet wezen is door Hem geschapen naar zijn Beeld en Gelijkenis, daarin ook schuilt de macht van de schrijver.[426]

Uit het interview in *Het Parool* (van 6 februari 1968) blijkt dat Pannekoek zich ook zonder tussenkomst van Reve als een echte bohémien gedraagt. Hij zegt eraan te moeten wennen dat hij nu ineens geld heeft, terwijl hij 'tien jaar lang elke knaak drie keer [heeft] moeten omdraaien voor hem aan de drankboer uit te geven', maar vindt roem en geld niet belangrijk. 'Lekker werken' is zijn enige devies, en voor marketingstrategieën moet je niet bij hem, maar bij Reve zijn. 'Nu ben ik bekend,' aldus Pannekoek, 'maar wat doet het ertoe. Ze hadden me vroeger ook

---

422 Anoniem 1968c.
423 Anoniem 1968q.
424 Ruiter & Smulders 1996, p. 291-292.
425 Het kan ook zo zijn dat Pannekoek toen al de ambitie had om te schrijven en daar door deze ondertekening uiting aan gaf; deze ambitie zou hij een jaar later per brief aan Reve kenbaar maken (Reve 1984a, p. 98 (10-6-1964)).
426 Pannekoek 1968.

niet nodig. Gerard Kornelis weet veel beter hoe je dit soort zaken moet behandelen. Gesteld dat ik een gigantisch talent zou zijn, wat doet het ertoe, we zitten hier toch lekker, we drinken toch lekker en niemand zit op me te wachten.'[427]
Nu het mysterie rond Pannekoek is opgelost, verdwijnt hij net zo snel naar de coulissen als hij er door Reve uit vandaan was getrokken. In februari wordt er een brief van zijn zus Tita in *Propria Cures* geplaatst, en probeert Botenbauwer zich in dat blad te rehabiliteren na haar vergissing. In maart verschijnen er nog twee recensies van *Veertien etsen*, een in het *Algemeen Dagblad* (van Bernlef) en een in *De Nieuwe Linie* (van Burnier). Daarna wordt het stil.
Ondertussen treedt er een verandering op in de vriendschap tussen Reve en Pannekoek. Uit brieven die Reve stuurde aan Pannekoek en Josine Meyer – opgenomen in *Het lieve leven* (1974), *Brieven aan Frans P.* (1984) en *Brieven aan Josine M.* (1994) – blijkt dat Reve zich er steeds meer aan ergert dat Pannekoek geen enkele inspanning verricht om zijn kunstenaarschap tot een commercieel succes te maken.[428] Zijn adviezen en aansporingen in brieven aan Pannekoek maken steeds vaker plaats voor berispingen. In augustus 1968 schrijft Reve aan Meyer te verwachten dat het met Pannekoek op een breuk zal uitlopen. 'Hij zoekt het konflikt met de maatschappij, & wil arm & opgejaagd blijven, terwijl hij veel kansen krijgt om iets te verdienen. Ik haat de armoede & de chaos. Als iemand, zonder noodzaak, in de schuld & de chaos wil blijven zitten, heeft hij daartoe het volste recht, maar dan moet hij uit mijn buurt blijven.'[429]
Een half jaar later, in februari 1969, zegt Reve per brief de vriendschap met Pannekoek op. Hij schrijft hem zich er niet mee te kunnen verenigen dat Pannekoek bewust op zoek is naar het conflict met de maatschappij, naar een 'toestand van sociaal failliet en pauperdom'.[430] Waar Pannekoek zich het liefst door de markt en de maatschappij laat uitkotsen, vindt Reve dat een kunstenaar zich er ten dele aan moet conformeren. En dat hoeft, zoals hij (als personage) eerder in 'Brief in de nacht geschreven' stelde, niet ten koste te gaan van zijn autonomie.

> [...] jij zoekt de desorganisaatsie, de vernieling en de ontreddering, met open ogen. Je droomt van een woonboot, opdat de autoriteiten je een ligvergunning zullen kunnen onthouden; van een woonwagen, opdat ze je van standplaats tot standplaats zullen kunnen opjagen. Ik wil kunst maken, & die kunst verkopen. God weet wat jij wilt, maar in géén geval: verkopen. [...] Je moet maken wat je zelf wilt, zeker, maar je zult het moeten presenteren zoals de klant het wil. Een uitgever wil een boek van liefst circa 200 paginaas: geen 10, & geen 900, want daar kan hij zakelijk niets mede doen. Aldus lever ik hem een manuscript van 192 of 208 bladzijden druks, zonder dat ik mij daardoor in mijn eer aangerand acht. Kunst is in der eerste plaats gestage, moeizame arbeid, dat heb ik je al vaker aan je verstand willen brengen. Ik spuug op alles wat bohémien wil zijn en denkt dat het sjiek is om in een troep te leven. [...] Ik wend mij niet zelfzuchtig af van pijn, leed & gebrek, maar wel van de moedwillige chaos, van de *kleinburgerlijke verheerlijking van het pauperdom*, en van de *droom van de middenstander*, die denkt dat men pas telt, als men op de lat koopt. God nog aan toe.[431]

In deze laatste regels raakt Reve aan een wezenlijk punt van zijn zelfmanifestatie, én aan een dan actuele stemming in de Nederlandse samenleving. Want net als in het Parijs van eind negentiende eeuw, waar clubs als de *Moulin rouge* en de *Moulin de la Galette* draaiden op de fascinatie die de bourgeoisie koesterde voor het omgekeerde leven van de bohémien, kan de artistieke tegencultuur bij de Nederlandse burgerij van de jaren zestig op toenemende waardering rekenen. Het succes dat de provobeweging heeft is de meest zichtbare exponent van deze ontwikkeling, die Wilbert Smulders en Frans Ruiter bespreken in *Literatuur en moderniteit*, en

---

427 Van Beek 1968.
428 Zie in *Brieven aan Josine M.* de brieven van: 10 maart 1967, 15 maart 1967, 11 mei 1967, 25 mei 1967, 10 juni 1967, 20 juni 1967, 13 december 1967, 5 februari 1968, 6 augustus 1968, 11 maart 1969. (Reve 1994)
429 Reve 1994, p. 230-231 (3-11-1968).
430 Reve 1984a, p. 94-99 (citaat op p. 94). De brief is in deze bundel gedateerd op 31 maart 1969, maar werd volgens Nop Maas op 9 februari geschreven (Maas 2010, p. 475).
431 Reve 1974, p. 69-72 (curs. van mij, EP).

die James Kennedy in *Nieuw Babylon in aanbouw* omschrijft als de 'burgerlijke antiburgerlijkheid'.[432] Deze burgerlijke antiburgerlijkheid is niets anders dan de maatschappelijke incorporatie van wat Heinich de normalisatie van het abnormale noemt. In een klimaat van burgerlijke antiburgerlijkheid koestert niet alleen de kunstenaar zelf, maar ook de burgerij het idee van de kunstenaar als tegenvoeter.

Volgens Kennedy begint de Nederlandse bourgeoisie in die dagen de eigenschappen die haar maken tot wat zij is, zoals gematigdheid, ordelijkheid en plichtsbesef, openlijk te verachten. Zij verwordt dus, in hoog tempo, tot een klasse die niet genoemd wil worden. Tegen dit klimaat had Reve zich al verzet voor het zich goed en wel in Nederland had gevestigd – in zijn tirade tegen Henry Miller in 'Brief uit Edinburgh' (1962) drijft hij er de spot mee – maar nu het zover is, kiest hij voor de frontale aanval. Tekenend voor Reve is dat hij daarbij *niet* de burgerij aanpakt die dweept met de kunstenaar – als kunstenaar zou hij zich daarmee immers op klassieke antiburgerlijke wijze manifesteren – maar juist de kunstenaar die nog steeds zelfbevestiging zoekt in zijn verzet tegen de maatschappij. Volgens hem houdt zo iemand zichzelf voor de gek, want in een klimaat van burgerlijke antiburgerlijkheid sorteert de kunstenaar die zich als tegenvoeter manifesteert natuurlijk het tegenovergestelde van het beoogde effect. Zijn non-conformisme is conformistisch; wanneer hij zich van de maatschappij afwendt doet hij precies wat die maatschappij van hem verwacht, en zelfs verlangt. En dus is in Reves ogen, zoals hij Pannekoek schrijft, de kunstenaar die een bohémien wil zijn net zo kleinburgerlijk als de winkelier die ervan droomt op de lat te kopen.

In *Veertien etsen* vertelde Reve al hoe hij tekeer was gegaan tegen de 'jeugdwerker of vormingsleider' die hem op nonsenspoëzie vergastte en klaagde dat er in de maatschappij geen ruimte was voor 'kreativiteit als zodanig'. Die man vertegenwoordigt alles wat Reve in een kunstenaar verafschuwt. Hij past niet alleen in voorkomen, functie en idiolect naadloos in de cultuur van de burgerlijke antiburgerlijkheid, ook zijn poëzie lijkt gevestigde waarden omver te willen gooien, en biedt daarvoor in de plaats het experiment, de vrije associatie, de vormtechnische anarchie, kortom: dat wat Reve 'avant-garde' noemt. Omdat Pannekoek in esthetisch opzicht dichtbij Reve staat – net als Reve toont hij zich een pleitbezorger van de traditie en het technisch vakmanschap – is het niet zijn werk dat Reve bekritiseert, maar zijn levensstijl, de manier waarop hij zijn kunstenaarschap vormgeeft.[433] Die manier acht hij niet alleen zelfdestructief, maar ook *nodeloos* zelfdestructief, een relikwie uit een tijd waarin de antiburgerlijke kunstenaar de burgerij nog effectief kon epateren. Tegenover deze verwerping van maatschappelijke waarden plaatst Reve zijn eigen zakelijk pragmatisme.[434]

Van *Veertien etsen* verschijnt in 1968 een tweede druk, in 1971 wordt de tekst opgenomen in het boekje *Vier pleidooien*, naast 'Slotwoord voor de rechtbank', 'Pleitrede voor het hof' en 'Toespraak in het Muiderslot'. Deze karakterisering van *Veertien etsen* als pleidooi is wat vreemd: deze tekst is in tegenstelling tot de andere drie narratief van aard, en het is de enige die Reve niet in het openbaar heeft uitgesproken. Als het al een pleidooi is, dan lijkt het er een voor Pannekoek te zijn; in de 'Verantwoording' van de bundel schrijft Reve dat hij zich ten doel had gesteld Pannekoeks 'opvattingen over de plaats van de kunstenaar in de maatschappij' recht te

[432] Kennedy 1995, p. 117-145. Zie ook: Ruiter & Smulders 1996, p. 291-293.

[433] Net als Reve presenteert Pannekoek – zoals hij wordt geportretteerd door Reve en in een handjevol interviews – zich als tegenstander van de vernieuwing-om-de-vernieuwing. In het interview met *Het Parool* van 6 februari 1968 zegt hij het zo: 'Als etser kan ik eigenlijk alleen maar de weg van de oude meesters zoeken, want verder kan je het toch nooit brengen. Je kan wel denken dat je verschrikkelijk bij de tijd bent, maar morgen is alles wat je gemaakt hebt, toch weer oud.' (Van Beek 1968).

[434] In een andere brief stelt Reve Pannekoek wederom Van Gogh als voorbeeld stelt. Pannekoek moet volgens Reve het idee laten varen dat 'de massa' zijn kunst niet zou mogen waarderen. Immers: 'Van Gogh wordt door de massa geaccepteerd en gewaardeerd, maar is toch een waardig en gerenommeerd schilder.' (Reve 1984a, p. 79-80 (9-3-1968).) Hierbij vergeet Reve, bewust of onbewust, dat Van Gogh bij leven in commercieel opzicht een volslagen mislukkeling was. Precies als Pannekoek dus.

doen zonder die van zichzelf prijs te geven. Maar dat laat zich dan weer slecht verenigen met Reves mededeling, eerder in die verantwoording, dat alle vier teksten zijn eígen 'diepste motieven' verwoorden.
Hoe het ook zij, interessant is wat Reve in die verantwoording schrijft over de totstandkoming van *Veertien etsen* en de opvattingen van Pannekoek.

> Een zware opgave was ook het schrijven van *Veertien Etsen*, dat een begeleidende tekst moest vormen bij een serie reproducties van grafisch werk van Frans Pannekoek. [...] Dit is mij niet meegevallen: met al mijn bewondering voor Frans zijn werk kwamen we ieder wel 'heel verschillend uit', als het over de Kunst ging. Frans liet zich naar mijn smaak te veel beïnvloeden door een milieu, waarin men het sociaal failliet als de eerste en belangrijkste voorwaarde voor het kunstenaarschap wenste te beschouwen – een dwaze omkering van de omstandigheid, dat er grote kunstenaars geweest zijn, die het maatschappelijk niet klaarden. De kunstenaar moet zich niet tegen de maatschappelijke orde verzetten, doch haar gebruiken. Hij moet de heersende mode noch omhelzen, noch bestrijden: hij moet haar terdege bestuderen en dan werk maken, dat die mode schijnbaar volgt. Temidden van het gezeurm en getob over deze theorie, die geweldig juist is, maar die ik zeer tot mijn spijt nog niet heb kunnen toepassen, ontstond de tekst van *Veertien Etsen*. Veel wijn en tranen zijn geïnvesteerd in dat zonderlinge verhaal, dat mij zeer lief is en dat ik voor gelijkwaardig houd aan de beste hoofdstukken uit *Nader Tot U*.[435]

Reve positioneert zich hier publiekelijk opnieuw diametraal tegenover Pannekoek, en nu nog duidelijker dan in de toespraak in Pribaut. Waar Pannekoek het 'sociaal failliet', de levensstijl van de bohémien, als een noodzakelijke voorwaarde ziet voor een geslaagd kunstenaarschap, daar is Reve er alles aan gelegen om dat failliet te voorkomen. En zo stelt Reve zich tijdens dit slotakkoord van zijn campagne voor Pannekoek nog eens als gewiekste literaire zakenman op, die de producten wil leveren waar de markt om vraagt en tegelijkertijd zijn artistieke autonomie wil behouden.
In bovenstaande passage is 'schijnbaar' het belangrijkste woord. Dat zorgt ervoor dat Reve een synthese tot stand brengt van wat Bourdieu het heteronome en het autonome hiërarchiseringsprincipe noemt. Door niet werkelijk, maar slechts in schijn te capituleren voor de smaak van het moment, denkt Reve zowel aan de vraag van de markt (heteronoom) als aan zijn eigen artistieke principes (autonoom) tegemoet te kunnen komen. Tegelijk zorgt dit 'schijnbaar' ervoor dat dit fragment dezelfde vermenging van positionering en metapositionering bevat die Reves hele campagne voor Pannekoek kenmerkt. Zoals hij in zijn teksten en mediaoptredens rond Pannekoek voortdurend de strategie prijsgeeft die tegelijkertijd aan het uitvoeren is, zo doet hij dit nu opnieuw met betrekking tot zijn eigen positionering: terwijl hij zich voordoet als zakenman, zegt hij ook dat hij de rol van de zakenman moet spélen.
Overigens is het maar zeer de vraag of het juist is wat Reve hier beweert, dat hij de theorie die hij ontvouwt nog niet in praktijk heeft kunnen brengen. Zijn campagne in de winter van 1967 en 1968, waarin hij voor Pannekoek en voor zichzelf munt wist te slaan uit alles wat Pannekoek tot een stereotypische kunstenaar maakte, is een geslaagde uitwerking van die theorie. Het is zowel een succesvolle exploitatie van het geloof in de kunstenaar als tegenvoeter – een geloof dat in een klimaat van antiburgerlijke burgerlijkheid vele aanhangers kent – als een manier om zichzelf van dat geloof te distantiëren en zich zo te positioneren als atypische kunstenaar. Echter: als Reve met de 'heersende mode' niet de smaak van de voor cultuur ontvankelijke burgers op het oog heeft, maar die van de intellectueel minder geschoolden, laten we zeggen de 'arbeiders' die hij in de titel van *Veertien etsen* ironisch als doelgroep noemt, dan zijn deze woorden een voorbode van wat zijn publiek in de jaren zeventig te wachten staat.

---

435 *VW II*, p. 347.

De exploitatie van het geloof en de dubbel omgekeerde economie

De casus-Pannekoek bevat een aantal aspecten die kenmerkend zijn voor Reves zelfrepresentatie, de ontwikkeling daarvan in grofweg de eerste helft van zijn carrière en voor zijn manifestatiepoëtica; simpel gezegd zijn dat dus zijn opvattingen over de manier waarop een kunstenaar zich in de maatschappij moet gedragen. Ik noem er vijf.

Ten eerste is er een ontwikkeling zichtbaar in de manier waarop Reve zich tot zijn collega's verhoudt. Vanaf het eerste moment dat Reve zich in zijn werk als schrijver-personage manifesteert, vanaf het gefingeerde interview door Gorré Mooses dus, verhoudt hij zich ambivalent tot de vele hele en halve bohémiens die hem daar omringen. Hoewel enkele eigenschappen hem met de bohémiens verbinden (zoals het overmatig drankgebruik, de melancholie, de zelfkwelling en aanvankelijk de armoede) distantieert hij zich ook van hen. Aanvankelijk, in *Tien vrolijke verhalen*, is die distantie impliciet en subtiel, vanaf de brievenboeken wordt zij explicieter en ligt de nadruk meer op *telling* dan op *showing*. In zijn omgang met Pannekoek, zowel op papier als op de bühne, wordt die ambivalentie op de spits gedreven. In het van alcohol doordrenkte verhaal *Veertien etsen* sluit hij met Bullie een pact tegen de buitenwereld, waarin bijna niemand schijnt te deugen: de eenvoudige dorpelingen net zo min als de welgestelden, de (aspirant-)collega's en de critici. Maar tegelijkertijd formuleert hij een doel dat haaks staat op dat van de paradigmatische bohémien: Pannekoek beroemd maken. Dat doel wordt door (de auteur) Reve binnen korte tijd bereikt, onder andere dankzij de publicatie van de tekst waarin dat doel vermeld staat. Als Pannekoek zich na een kort moment in de schijnwerpers terugtrekt uit de publiciteit, en dus niet wil of kan voortgaan op de weg die Reve voor hem is ingeslagen, is dat reden voor Reve om met hem te breken. Voorin *Vier pleidooien* formuleert hij publiekelijk en expliciet op welk punt zijn geest zich van die van Pannekoek scheidt. De kunstenaar die het 'sociaal failliet' als noodzakelijke voorwaarde ziet voor het kunstenaarschap, houdt volgens Reve niet alleen de buitenwereld, maar vooral zichzelf voor de gek. Hij werkt zichzelf tegen op basis van een ondeugdelijke generalisatie: uit het sociaal failliet van enkele grote kunstenaars concludeert hij dat iedere grote kunstenaar een drop-out moet zijn.

Maar, en dat is het tweede punt, Reve ziet in dat het imago van de stereotypische moderne kunstenaar commercieel potentieel heeft. Zoals Pannekoek volgens Reve geloof hecht aan de mythe van de kunstenaar als tegenvoeter, als antiburger, zo doet de goegemeente dat volgens hem ook. In zijn campagne rond Pannekoek brengt Reve keer op keer de eigenschappen naar voren die zijn vriend tot bohémien maken, en verwijst hij daarbij, net als in *Veertien etsen*, naar de kunstenaar die het stereotype belichaamt: Vincent van Gogh. En dat werkt: nog voordat hij zichzelf aan het publiek heeft getoond, wordt Pannekoek in de krantencommentaren met een zekere gretigheid als bohémien geportretteerd.

In die commerciële exploitatie van de bohémien schuilt natuurlijk een paradox. Een bij leven succesvolle en beroemde bohémien is immers een oxymoron, en een bohémien die openlijk op jacht is naar roem en geld doet het tegenovergestelde van wat hij geacht wordt te doen. Volgens Heinich was het onder meer de veronderstelde oprechtheid en naïviteit van Van Goghs kunstenaarschap, het idee dat hij zich niet modelleerde naar een voorbeeld, die zijn postume heiligverklaring mogelijk maakte en de prijs van zijn werk exponentieel deed stijgen. Wanneer Bourdieu schrijft over consecratieprocessen in het culturele veld bedient hij zich van eenzelfde soort redenering. Symbolische effectiviteit, betoogt Bourdieu, bestaat bij gratie van veronderstelde oprechtheid en belangeloosheid. Maar tegelijk stelt hij in 'De productie van geloof' dat 'schilders en schrijvers, behoudens enkele beroemde uitzonderingen die wel voorbestemd lijken om het ideaal levend te houden, door en door berekenend en geobsedeerd zijn door geld en alles voor het succes over hebben.'[436] Door de spanning tussen de collectieve honger naar kapitaal en de nomos van de belangeloosheid, de spanning tussen de *Wille zur Macht*

[436] Bourdieu 1989 [1977], p. 254.

en de *salonfähigkeit* zogezegd, kan de strijd om roem en geld volgens Bourdieu niet anders dan verhuld plaatsvinden. De kunstenaar die openlijk naar commercieel succes streeft, vergooit zijn kans op consecratie in (het subveld van de beperkte productie van) het literaire veld.
Pannekoek lijkt niet alleen in schijn, maar ook in wezen te voldoen aan wat Bourdieu het 'ideaal' van het culturele veld noemt. Zijn jacht op roem en geld onttrekt zich niet aan het oog van de buitenwereld, ze vindt überhaupt niet plaats. En als Pannekoek door toedoen van Reve eenmaal bekend is en wat centen heeft verdiend, toont hij zich volstrekt ongevoelig voor alle aandacht. '[W]at doet het ertoe,' zegt hij tegen de journalist van *Het Parool*, 'we zitten hier toch lekker, we drinken toch lekker en niemand zit op me te wachten.'
Juist omdat Pannekoek op de achtergrond blijft, kan Reve diens 'zuivere' imago als promotiemiddel inzetten tijdens zijn campagne om hem welvarend en beroemd te maken, zonder dat hij dat imago daarmee beschadigt. Hij benadrukt dan ook dat hij zijn campagneactiviteiten deels ontplooide zonder medeweten, een deels ondanks de tegenwerking van Pannekoek. Zo omzeilt Reve de paradox, en maakt hij van Pannekoek, al is het maar voor even, een beroemde bohémien.
Op de derde plaats laat Reves bemoeienis met Pannekoek zien dat Reve zich uiterst bewust voegt naar wat Heinich het romantische model van de kunstenaar noemt. Al vanaf het begin van zijn schrijverschap is hij zelf, meestal in de vorm van alter ego's als Simon, Frits en Elmer, de protagonist in zijn proza; vanaf *Tien vrolijke verhalen* is dat werk expliciet rondom zijn schrijverpersona geconstrueerd. De scheidslijn tussen feit en fictie is bij Reve dus altijd al bijzonder dun, maar in de campagne rond Pannekoek wordt die nog wat verder uitgevlakt. Niet alleen refereert *Veertien etsen* in iedere zin aan de werkelijkheid buiten de tekst, de werkelijkheid wordt uiteindelijk ook van fictionele elementen voorzien, via de omgekeerde mystificatie van Pannekoek. Maar bovenal: het literair werk *Veertien etsen* staat in deze maanden in dienst van de persoonlijkheidscultus rond Pannekoek en Reve, en niet andersom. Reve noch Pannekoek maakt er een geheim van dat de belangrijkste reden voor het maken van het boek een publicitaire was.[437] Ook in de talloze krantenberichten dient de tekst van *Veertien etsen* vaak als bron voor het karakteriseren van Pannekoek. *Veertien etsen* is dus niet alleen een literair product, maar vooral ook een marketinginstrument, een middel om de persoonlijkheid van Pannekoek (en Reve) publiekelijk vorm te geven. In de campagne rond Pannekoek is het accent verschoven van het werk van de kunstenaar naar diens publieke persoonlijkheid.
Het vierde aspect heeft betrekking op de illusio, het collectieve geloof in de waarde van het culturele spel en zijn inzetten. Een van de belangrijkste agendapunten van Bourdieus cultuursociologie is het deconstrueren van deze illusio; het aan de oppervlakte brengen van de mechanismen die het culturele spel mogelijk maken. In zijn analyse plaatst hij daartoe twee discoursen tegenover elkaar. Wanneer hij schrijft vanuit de optiek van het culturele veld – anders gezegd: wanneer hij het culturele veld focaliseert – bedient hij zich van een religieus discours, wanneer hij het veld aan zijn analyse onderwerpt, zet hij een economisch discours in. Het is het verschil tussen die twee discoursen waarmee Bourdieu zich als wetenschapper profileert, en waarmee hij zich tegelijk distantieert van zijn analyseobject. Hij betoogt dat ook aan zoiets sacraals als literatuur en kunst economische principes ten grondslag liggen, al gedraagt die economie zich anders dan normaal: in het culturele veld is sprake van een omgekeerde economie. Die omgekeerde economie is voor Bourdieu zélf echter eigenlijk doodgewoon, aangezien zij zich bedient van een van de vele kapitaalvormen die er in omloop zijn.
Reves campagne voor Pannekoek lijkt in veel opzichten op de sociologische campagne van Bourdieu. Net als Bourdieu benoemt Reve het collectieve geloof in de zuivere kunstenaar en het principe van de omgekeerde economie, die beide geïncarneerd zijn in de persoon van Frans

[437] Dit blijkt niet alleen uit de brieven van Reve aan Pannekoek, maar ook uit de toespraak in Pribaut en het interview met Pannekoek in *Het Parool*.

Pannekoek. Tegelijk presenteert hij zich als het negatief van Pannekoek, en bindt hij de strijd aan met de ongeschreven gedragscodes van het veld. Zijn belangrijkste wapen is een economisch discours: 'leve het kapitalisme', 'kunst moet commercieel zijn', 'een kunstenaar moet op z'n minst proberen een zakenman te wezen'. Waar de traditie van het veld een verhulde jacht op kapitaal voorschrijft, blaast Reve voluit op de jachthoorn, waar het veld traditioneel functioneert volgens het principe van de omgekeerde economie, keert Reve de economie nóg eens om en zet hij haar weer overeind. Als kunst flauwekul is, zoals Bullie in *Veertien etsen* stelt, dan is Reve een handelaar in flauwekul.

En zoals de esthetische breuk met de traditie van de breuk zich tegelijkertijd wel en niet voegt naar de traditie van de breuk, aangezien het zowel het tegendeel als een doorgeëvolueerde versie ervan is, zo is ook Reves openlijke jacht op economisch kapitaal enerzijds te beschouwen als een strategie die zich voegt naar de cultuur van distinctie – het is immers een distinctie tegen het ook volgens Reve dominante principe van de omgekeerde economie in het culturele veld, het principe dat ooit werd geboren uit verzet tegen de reguliere economie – en anderzijds als een strategie die juist níet distinctief is, omdat zij werkt volgens dezelfde mechanismen als de wereld buiten het culturele veld: die van de economie. Daarbij komt dat Reves ostentatieve commercialiteit eind jaren zestig niet alleen een provocatie was ten opzichte van de mores van het culturele veld, maar ook indruiste tegen de sfeer van de antiburgerlijke burgerlijkheid en hernieuwde sympathie voor het communisme. En van die provocatie was hij zich zeer wel bewust: de eerste keer dat hij zijn kreet 'Leve het kapitalisme!' de wereld in zond, was in de toen helrode *VARA-Gids*.[438] De reacties in de pers op zijn toespraak in Pribaut illustreren dat hij beet had: in de ogen van veel journalisten deed hij iets opmerkelijks.

Ten vijfde, en ten slotte, laat de casus-Pannekoek zien dat Reve een publieke identiteit voor zichzelf creëert die van tegenstrijdigheden aan elkaar hangt. Zijn ostentatieve commercialiteit is niet alleen een breuk met de zeden van het autonome literaire veld, maar voor wie er als Bourdieu van overtuigd is dat 'de meeste kunstenaars door en door berekenend en geobsedeerd zijn door geld' is zij op een paradoxale manier oprecht. Wat normaal verhuld wordt, brengt Reve aan de oppervlakte. Die oprechtheid heeft echter, en dat is essentieel, een volslagen ander karakter dan de oprechtheid van een sjabloon als Van Gogh. Terwijl diens zelfmanifestatie zich – volgens Heinich althans – kenmerkte door naïeve spontaniteit, toont Reve zich een berekenende strateeg die op een hyperbewuste manier van iedere positionering getuigt. Waar het Van Gogh aan een model ontbrak, daar gebruikt Reve niet alleen een model – dat van Van Gogh – maar *zegt* hij ook dat hij dat doet.

Daar komt bij dat Reve zich publiekelijk niet als figuur uit één stuk manifesteert, maar er genoegen in schept om stereotypen die zich bipolair tot elkaar verhouden in zich te verenigen. Vanaf de tweede helft van de jaren zestig noemt hij zich 'burger-schrijver', en in zijn bemoeienis met Pannekoek manifesteert hij zich zowel als stereotypische zakenman als als stereotypische bohémien. Terwijl Pannekoek er niet in slaagde, er niet in kón slagen waarschijnlijk, om zijn bohémienschap tot imago om te vormen omdat hij het stereotype werkelijk leek te belichamen, is de bohémien voor Reve een kostuum dat hij aan en uit kan trekken wanneer het hem uitkomt. In *Veertien etsen* keert hij zich met Bullie als een typische bohémien tegen de buitenwereld, terwijl hij zich tegelijkertijd al de zakenman toont die hij de maanden die volgen in de publieke ruimte zal zijn. Bovendien brengt hij niet alleen Pannekoek in verband met Van Gogh, maar soms ook zichzelf, en hij zal dat tot het einde van zijn schrijverschap zo nu en dan blijven doen. Steeds refereert hij daarbij aan elementen van het stereotypische moderne kunstenaarschap, met name

---

[438] Reve sloot zijn 'Mini-reisbrief' in de *VARA-gids* van 28 oktober 1967 af met 'LANG LEVE HET KAPITALISME!' (*VW VI*, p. 409.)

de overgevoeligheid en psychische instabiliteit.[439] In het gedicht 'Het zorgeloze kunstenaarsvolkje' bijvoorbeeld, dat in 1968 in *Tirade* verschijnt, verwijst hij net als tijdens zijn toespraak in Pribaut naar de automutilatie en de zelfmoord van Van Gogh. Ditmaal stelt hij niet Pannekoek als een Van Gogh voor, maar zichzelf.

> Ik had met Frans weer oeverloos gedronken,
> en toen getwist. Een fles kwam op mijn kop.
> Maar het revolverschot in korenveld bleef uit,
> en ook mijn oor zit er nog onversneden aan.[440]

Een dergelijke zelfrepresentatie sorteert op drie manieren een ironisch effect. Ten eerste is er de humoristische overdrijving, het feit dat Reve zijn zelfrepresentatie (en ook de representatie van Pannekoek) tot karikaturale proporties opblaast. Reve had de keuze uit tientallen andere zelfkwellende, overgevoelige, arme kunstenaars om zichzelf en Pannekoek aan te spiegelen, maar hij koos uitgerekend voor Van Gogh, het grootste cliché van allemaal. Ten tweede is er de voortdurende en openlijke reflectie op de strategie achter zijn zelfrepresentatie, de vermenging van niveau en metaniveau, waardoor Reve laat zien dat zijn publieke voorkomen meer een door hem gecreëerd imago is dan een identiteit. Maar, op de derde plaats, ook de verbinding van contradictoire posities werkt natuurlijk ironiserend. Minstens zo vaak als Reve poseert als de stereotypische kunstenaar, de heilige vanuit de optiek van het zuivere culturele veld, poseert hij als de antichrist: de literaire zakenman. Reve creëert dus een mobiele publieke identiteit, een imago dat als een stroboscoop voortdurend heen en weer flitst tussen twee uitersten. De verbinding van de twee uitersten die in dit hoofdstuk centraal stonden, de bohémien en de zakenman, is haarscherp vastgelegd op een foto die Steye Raviez in de herfst van 1967 maakte. Reve schrijft, omringd door drankflessen en glazen, met een ganzenveer, zijn strijdkreet 'Leve het kapitalisme!' op papier. Hij kijkt recht in de lens.[441]

---

[439] In 'Brief uit Gosfield' (*Op weg naar het einde*) volgt Reve dezelfde simplistische associatieketen als in *Veertien etsen*: 'Niet dat ik alsmaar gedichten maak, maar je weet het nooit, en een gave, die kan je ontwikkelen, kijk maar naar Van Gogh; en zoals die man geleden heeft!' (*VW II*, p. 114). In 'Brief uit Schrijversland' (eveneens *Op weg naar het einde*) staat: '[...] en te veel over de dingen nadenken en piekeren, dat is ook niet goed, kijk bij wijze van spreken maar weer naar Van Gogh: die schreef ook brieven, hebt u daar wel eens bij stilgestaan, maar hij leverde er illustraties bij.' (*VW II*, p. 143) In 1993 verschijnt de brievenbundel *Brieven van een aardappeleter* (Reve 1993). En in *Het boek van violet en dood* (1996) vertelt Reve als verteller over een bezoek aan de neuroloog, die een 'coppogram' (eeg) van hem heeft gemaakt: 'De neuroloog trok een ernstig gezicht. "Pathologische onderbouw," deelde hij mede. "Goddank," zeide ik, en ik erken dat het misschien iets te frivool was.
De neuroloog was ontstemd. "U moet niet denken dat U een soort Van Gogh bent," hield hij mij voor. Ik had zoiets helemaal niet gedacht, maar er zat een grond van waarheid in. Mijn verweer was zwak, maar ik had mijn antwoord klaar [...].
"Dat klopt niet," zeide ik brutaal. "Van Gogh was ernstig gestoord, maar ik ben gewoon echt gek, zo simpel zit het. Alleen je krijgt geen certificaat, want dat geven ze je niet."' (*VW V*, p. 443-444.)
[440] *VW II*, p. 748.
[441] Collectie Jakob Treffers. De foto is afgedrukt in Raviez 2001. De foto, die in een oplage van 50 werd verspreid, lijkt sterk op de meer bekende foto van Eddy Posthuma de Boer, waarop Reve 'God is de Liefde' op het papier schrijft. Deze laatste foto werd in 1968 als affiche verkocht, en is afgedrukt in Maas 2010 (afbeelding 18).

DEEL II AUTHENTICITEIT EN OPRECHTHEID

4 Reves reputatie in de jaren zestig en zeventig

Ik blijf dan ook voorbereid op een plotselinge kentering, wanneer de critici tot het sterk gewijzigde standpunt zullen komen, dat mijn werk niet eerlijk maar geposeerd, niet briljant maar op goedkope wijze gekunsteld, en niet schokkend maar vervelend is.

Gerard Reve

Inleiding: oprechtheid en authenticiteit als intentionalistische criteria

Als er een tekst is die het beeld van het New Criticism heeft bepaald, dan is dat 'The intentional fallacy' van Wimsatt en Beardsley. In het artikel, dat oorspronkelijk in 1946 verscheen en gereviseerd werd gepubliceerd in 1954, maken de auteurs zich sterk voor een interpretatiepraktijk die het literaire (en in het bijzonder het poëtische) werk beschouwt als een autonoom object. Volgens Wimsatt en Beardsley doen bij het interpreteren van een tekst de intenties en de leefomstandigheden van de auteur niet terzake. De criticus dient zich volgens hen louter bezig te houden met het werk, en dus niet met vragen als wat een schrijver dacht of voelde tijdens de creatie van het werk, wat hij met het werk bedoelde, waar hij was toen hij het schreef en hoe het hem toen verging. Want, in hun woorden: 'There is criticism of poetry and there is author psychology'.[442]

De werkgerichte aanpak die Wimsatt en Beardsley bepleitten, heeft veel navolging gekregen, ook in Nederland. In het begin van de jaren zestig verkondigden Fens, Jessurun d'Oliveira en Oversteegen gelijksoortige opvattingen in het tijdschrift *Merlyn* (1962 – 1966), dat dan ook wel als Nederlandse pendant van het New Criticism wordt beschouwd. *Merlyn* legde het fundament voor een leeshouding die in ons taalgebied tot in de eenentwintigste eeuw als standaard gold, zowel met betrekking tot poëzie als proza.[443]

Het New Criticism, en zeker ook *Merlyn*, kenmerkte zich door een streven naar objectiviteit, een analysepraktijk waarin uitspraken controleerbaar zijn en die zich verre houdt van biografisme, gepsychologiseer en gefilosofeer.[444] Het werk staat in deze analyse centraal, en dat werk is, zoals Jessurun d'Oliveira schrijft in het eerste nummer van *Merlyn*, een 'autonome wereld', die 'niet tot de schrijver te herleiden' is.[445] Maar juist door dit streven naar objectiviteit herbergt deze leeswijze óók een poëtica, een set normatieve opvattingen over literatuur. Het ligt voor de hand dat literatuur die zich gemakkelijk leent voor een werkgerichte analyse hogere ogen gooit bij de New Critics en hun navolgers dan een tekst die dat niet doet. Een expressieve tekst, waarin de maker zijn gevoelens en gedachten etaleert, verhoudt zich immers moeizamer tot een werkgerichte literatuuropvatting dan een tekst waarin de auteur niet te herkennen is. In 'The intentional fallacy' laten Wimsatt en Beardsley iets van die poëticale voorkeuren doorschemeren. Ze stellen: 'It is not so much a historical statement as a definition to say that the intentional fallacy is a *romantic* one', en scharen vervolgens de opvattingen van Goethe, Saintsbury en Croce over de taak van een criticus onder die misvatting.[446] Ietwat ongenuanceerd zou je kunnen stellen dat de New Critics de autonomistische poëtica van een academische lees- en interpretatiemethodiek voorzagen – en daarmee tevens bijdroegen aan haar consecratie – zoals de intentionalisten dat deden ten aanzien van een expressieve poëtica.[447]

De poëtica en het werk van Reve vormen een probleem voor de criticus die er een strikt werkgerichte literatuurbenadering op na houdt. De poëtica, omdat die met haar nadruk op emotieoverdracht van auteur naar lezer romantisch genoemd kan worden – en inderdaad vaak

---

[442] Wimsatt & Beardsley 1965 [1954], p. 10.

[443] Vgl. bijvoorbeeld Joosten & Vaessens 2004, Franssen 2008 p. 70-75, Herman & Vervaeck 2009, p. 24.

[444] Wimsatt en Beardsley spreken van een 'true and objective way of criticism' (Wimsatt & Beardsley 1965 [1954], p. 18), in *Merlyn* brengt de gerichtheid op het werk volgens de redactie 'de eis van controleerbaarheid der uitspraken met zich mee' (Fens, Jessurun d'Oliveira & Oversteegen 1962, p. 2).

[445] Jessurun d'Oliveira 1962, p. 6.

[446] Wimsatt & Beardsley 1965 [1954], p. 6 (curs. van mij, EP). De gepubliceerde en besproken poëzie in *Merlyn*, waarvan de redactie in haar beginselverklaring meedeelde louter werk van 'kwaliteit' te zullen opnemen, is een afspiegeling van de impliciete poëtica van de New Critics. In het tijdschrift is veel ruimte voor 'hermetische' dichters als Kouwenaar, Lucebert, Jaques Hamelink en H.C. ten Berge, en weinig tot geen plaats voor lyriek en romantiek. Volgens Gaston Franssen is het succes van Gerrit Kouwenaar mede te danken aan het feit dat de werkgerichte literatuurbenadering *en vogue* was – en nog steeds is. Kouwenaars literatuuropvattingen sluiten, aldus Franssen, perfect aan bij de analysepraktijk waarmee de academisch geschoolde lezers vertrouwd zijn. (Franssen 2008, p. 74-75.)

[447] Vergelijk: Hirsch 1992, p. 11-12, en voor de Nederlandse situatie: Gomperts 2003 [1966], i.h.b. p. 57-60, Joosten & Vaessens 2004, Vaessens 2004, p. 171-174 (die dit beeld in het vervolg van zijn dit artikel overigens nuanceert), Beekman & Grüttemeier 2005, p. 95-97, Bax 2007, p. 350-353.

zo is genoemd – het werk, omdat Reve er allesbehalve onzichtbaar in is. Zo staat Reves werk haaks op het Flaubertiaanse ideaalbeeld van de auteur als een god die zich terugtrekt uit zijn schepping.[448] Zijn aanwezigheid is op nagenoeg iedere pagina van zijn proza voelbaar, is het niet doordat de gedramatiseerde auteur of verteller zijn naam dragen, dan is het wel doordat hij de protagonisten schiep naar eigen beeld en gelijkenis. Die hechte band tussen werk en auteur verhoudt zich niet alleen moeizaam tot de grondbeginselen van de *close reader*, maar brengt voor hem, zoals de inleiding van Snappers *De spiegel der verlossing* illustreert, in potentie ook een diskwalificatie van het werk met zich mee.[449] Het werk van Reve lijkt dus een leeswijze af te dwingen die breekt met de principes van het New Criticism, meer nog met de poëticaal-autonomistische idealen waar die methodiek op is gefundeerd dan met de methodiek zelf.
Terug nu naar 'The intentional fallacy'. Ergens in dat artikel sommen Wimsatt en Beardsley de criteria op waarmee de door hen gehekelde intentionalistische school schrijvers de maat zou nemen. Het zijn: '"sincerity," "fidelity," "spontaneity," "authenticity," "genuineness," "originality," [...].'[450] Sommige van die criteria hebben vooral een ethische connotatie (sincerity, authenticity, genuiness, fidelity), anderen een meer esthetische (originality, spontaneity). In de esthetische criteria zijn de poëticale idealen van de romantiek te herkennen. Maar interessanter, voor ons althans, is dat het merendeel van de intentionalistische criteria de meetlat vormt waarlangs volgens Bourdieu actoren in het subveld van de beperkte productie worden gelegd. Originaliteit is een vereiste in een veld waar distinctie ten opzichte van voorgangers en tijdgenoten het verschil maakt, veronderstelde oprechtheid, authenticiteit en zuiverheid (belangeloosheid) behoren tot de belangrijkste functie-eisen voor een kunstenaar die zich wil opwerken aan de zuivere pool van het culturele veld.
Wanneer dus het werk geanalyseerd wordt in relatie tot (de intenties en de biografie van) de auteur, stuiten we volgens Wimsatt en Beardsley op grofweg dezelfde set criteria die volgens Bourdieu de carrière van een actor in het literaire veld kunnen maken of breken. Zo leveren de auteurs van 'The intentional fallacy' impliciet argumenten bij Bourdieus standpunt dat het voor een actor in het literaire veld essentieel is om de indruk te wekken dat hij écht is en niet poseert, dat zijn zelfmanifestatie ongereflecteerd tot stand komt en niet het resultaat is van cynische berekening. Zonder die eigenschappen – precies de eigenschappen die volgens Heinich Van Goghs heiligverklaring mogelijk hebben gemaakt – lijkt hij kansloos te zijn in een wereld waarin niet alleen zijn werk, maar ook hemzelf de maat wordt genomen.
De zegetocht van de werkgerichte leeswijze in de academische literatuurkritiek van na de Tweede Wereldoorlog vertroebelt gemakkelijk het zicht op de realiteit. *Merlyn* werd in 1962 opgericht omdat het volgens de redactie zo'n beetje de gehele Nederlandse literatuurkritiek aan een werkgerichte leeshouding ontbrak, maar ook na de *shock and awe* van Fens, Oversteegen en Jessurun d'Oliveira bleef het intentionalisme in Nederland vooraanstaande pleitbezorgers kennen. Hans Gomperts, niet toevallig een groot bewonderaar van Reve, was één van hen.[451] Wie kijkt naar de receptie van Reves werk in de jaren zestig en zeventig, ziet dat dat werk regelmatig met criteria wordt beoordeeld die Wimsatt en Beardsley intentionalistisch noemen. De woorden 'authenticiteit' en, vooral, 'oprechtheid' duiken in die jaren vaak op in recensies en commentaar op Reves werk en persoon.[452] De woorden fungeren ondubbelzinnig als

---

[448] Een vaak geciteerde stelregel van Flaubert is deze, uit een brief uit 1852 aan Louise Colet: 'L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues: que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie.' (Flaubert 1980, p. 204.)
[449] Snapper 1990. Zie in dit kader ook: Van den Bergh 1981 en Anbeek 1996b, p. 11.
[450] Wimsatt & Beardsley 1965 [1954], p. 9.
[451] Gomperts oratie, 'De twee wegen van de kritiek' (Gomperts 2003 [1966]), is een warm pleidooi voor de intentionalistische literatuurbeschouwing, waarbij Gomperts overigens ook wijst op de merites van *close reading*.
[452] 'Vaak' is een onnauwkeurig kwantitatief begrip, dat ik hier bewust heb gebruikt. De woorden 'authentiek', 'authenticiteit', 'oprecht' en 'oprechtheid' komen regelmatig voor in recensies over Reves werk in de jaren zestig en

kwaliteitscriteria; het oordeel over Reves werk lijkt, naast de mate waarin men het origineel acht, voor een groot deel afhankelijk te zijn van de mate waarin het authentiek en oprecht wordt gevonden. Bovendien ondergaat dat oordeel in deze twee decennia grote veranderingen. In dit hoofdstuk laat ik die veranderingen zien.

In tegenstelling tot de andere hoofdstukken heeft de tekst hieronder een overwegend documentair karakter. Ik geef een overzicht van de kritiek op Reve in de jaren zestig en zeventig, waarin te zien is hoe er een oprechtheidskwestie rond de auteur ontstaat, als critici en collega's meer en meer worstelen met de vraag of, wanneer, en op welke manier Reve eerlijk is. (In dit overzicht citeer ik weinig; in de appendix, achterin dit boek, zijn relevante citaten en achtergrondinformatie opgenomen.) Voorts bespreek ik hoe Reves imago werd vormgegeven door journalisten, in populaire magazines en in tv-programma's, en hoe in deze media werd geschreven en gesproken over Reves oprechtheid. Vervolgens laat ik zien dat Reve de oprechtheidskwestie in die jaren ook zelf ter sprake bracht. Ik sluit dit hoofdstuk af met een inleiding op de problematiek die in deel III centraal staat.

Hoewel ik voor deze overzichten geen kwantitatieve analyse heb uitgevoerd, denk ik te mogen stellen dat 'oprechtheid' in de jaren zestig en zeventig bij critici van verschillende generaties en sociale achtergronden als kwaliteitscriterium wordt gehanteerd. Ik maak daarom hieronder geen onderscheid tussen leeftijd, politieke en levensbeschouwelijke overtuigingen van critici en collega's, tenzij de context daarom vraagt. Uitspraken van een jonge, links georiënteerde criticus als Carel Peeters (*Vrij Nederland*) staan bijvoorbeeld naast die van de oudere, protestants-christelijke J. van Doorne (*Trouw*).

Van authentiek naar stomvervelend. De literaire kritiek over Reve

Als in 1963 *Op weg naar het einde* verschijnt, onthaalt de literaire kritiek Reve als een verloren zoon. Velen zijn van mening dat Reve met het briefgenre de literaire vorm heeft gevonden waarin hij het beste tot zijn recht komt.[453] Twee jaar eerder had *Tien vrolijke verhalen* minder handen op elkaar gekregen. De critici waardeerden toen vooral de vier verhalen uit de bundel waarin een ik-verteller het woord voert die zonder veel moeite tot Reve te herleiden is: 'Haringgraten', 'Lof der scheepvaart', 'Een lezing op het land' en 'Geld verdienen'. De overige zes verhalen, *short stories* met een personale vertelwijze ('Bloed', 'Brieven', 'Afscheid', 'Amulet', 'Afgrond' en 'De kerstavond van zuster Magnussen'), kwamen op veel recensenten wat gekunsteld over en deden hen denken aan de lectuur uit populaire magazines. Reve zelf deelt overigens dit oordeel, zo zegt hij in 1964 tegen Jessurun d'Oliveira. Hij vindt de zes *short stories* 'wel leesbare verhalen, maar ze hebben weinig met mij te maken.'[454] Zo lijken critici en de schrijver zelf halverwege de jaren zestig consensus te hebben bereikt over het genre dat Reve het beste ligt: zijn boeken moeten vooral sterk aan zijn persoonlijkheid zijn gerelateerd.

Met *Op weg naar het einde* (1963) en *Nader tot U* (1966) vestigt Reve definitief zijn naam in de Nederlandse literatuur. Ondanks de morele bezwaren die sommigen tegen de boeken inbrengen, zijn de meeste critici lovend over de stijl ervan en, niet in de laatste plaats, over de moed van de

---

zeventig, maar of dit vaker gebeurt dan in recensies over Reves werk in andere perioden of in recensies van het werk van andere schrijvers uit dezelfde periode, weet ik niet. Een vergelijkend kwantitatieve analyse van deze termen heb ik in het bestek van dit onderzoek niet kunnen uitvoeren. (Zie over kwalitatief en kwantitatief receptie-onderzoek in de Nederlandse literatuurkritiek: Linders & Op de Beek 2009).

[453] In april van 1963 verschijnt ook *Vier wintervertellingen*, de Nederlandse vertaling van *The Acrobat and Other Stories* (1956). Dit boek wordt niet veel besproken, waarschijnlijk omdat critici het als een herdruk beschouwen. Wel publiceert Kees Fens een uitgebreid essay over het boek in *Merlyn* (Fens 1963). Zie voor een overzicht van de overige recensies van *Vier wintervertellingen* en *The Acrobat and Other Stories*: Beekman & Meijer 1973, p. 61-83, Maas 2009, p. 522-527, Maas 2010, p. 52-53.

[454] Jessurun d'Oliveira 1965, p. 168. Reve verdiende geld met de verhalen door ze in *Tirade* te publiceren. Behalve 'Een lezing op het land' verschenen alle verhalen uit de bundel, én 'Gesprek Met Van Het Reve' in de jaren 1958-1960 in dit tijdschrift (zie: *VW I*, p. 870).

auteur om te schrijven over zijn homoseksualiteit en religiositeit. Ook de humor van Reve valt op, en zijn gewoonte om het verhevene met het triviale en ernst met spot te vermengen. Als Renate Rubinstein in 1964 terugblikt op de ontvangst van *Op weg naar het einde*, noemt ze de vele gunstige besprekingen opvallend, en wijst ze op de grote invloed die het boek kort na zijn verschijnen heeft gehad op de Nederlandse literatuur en journalistiek.[455]

Nader tot U, dat in 1966 verschijnt, wordt door zowel Reve als de kritiek als voortzetting van *Op weg naar het einde* beschouwd. Weer is er veel aandacht voor de stijl van het werk, meestal in positieve zin. Ook Reves ironie en de manier waarop hij tegelijk verschillende stilistische registers opentrekt, is punt van bespreking. 'Uniek', noemt Alfred Kossmann in *Het Vrije Volk* de stijl van Reve. 'Ernst en spot vallen erin samen, de clown en de profeet zijn niet van elkaar te onderscheiden [...].'[456]

Met dat mengsel van plechtstatigheid en spottende humor zijn de critici na *Op weg naar het einde* vertrouwd: ze noemen het in 1966 in koor 'typerend' voor Reve. Maar het zorgt ook voor verwarring, want de vraag waar de werkelijke Reve staat, is door al die verschillende registers niet gemakkelijk te beantwoorden. Toch menen de meesten dat de kern van de auteur en ik-verteller, die overigens door nagenoeg alle critici aan elkaar gelijk worden gesteld, ligt in de ernst, de wanhoop en de melancholie. Spot en ironie beschouwen zij als noodzakelijk antidotum tegen alle ellende. Reve wordt door het merendeel van de critici eerlijk gevonden; ze kwalificeren de schrijver in recensies van *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* opvallend vaak als 'oprecht' en 'authentiek'. Die vermeende oprechtheid beïnvloedt hun oordeel over Reves werk in positieve zin. Ter illustratie een opmerking van Dubois in *Het Vaderland*: 'Wie de moeite neemt om [Reves] boek werkelijk te lezen [...], die moet tot de slotsom komen dat "Nader tot U" in laatste instantie een van de meest authentieke geschriften is die er in de moderne Nederlandse literatuur bestaan, beslist niet minder dan zijn voorgaande boek "Op weg naar het einde" [...].'[457]

Het feit dat zoveel critici blijkbaar de noodzaak voelen om Reves eerlijkheid en goede bedoelingen te benadrukken, geeft aan dat er ook anders over gedacht kan worden. En inderdaad zwelt de kritiek op Reve in die jaren met name in confessionele kringen aan; in 1966 staat het Ezelproces voor de deur.[458] De meerderheid van de critici, ook die van *Hervormd Nederland* (Van Leeuwen), schaart zich op voorhand ondubbelzinnig achter Reve. De kritiek is van mening dat Reve God niet heeft willen lasteren, en plaatst Reves godsbeeld in de traditie van de mystiek, of stelt dat hij passages als die over de eenjarige, muisgrijze ezel nodig heeft als contrast met de 'wanhoop' die uit zijn teksten spreekt. Een uitzondering op de regel zijn Willem Brandt in de provinciale pers en J. van Doorne in *Trouw*. Die laatste vindt *Nader tot U* een 'akelig' boek en noemt de passage over de ezelgod 'stuitend'.[459]

Na *Nader tot U* verschijnt er vijf jaar lang geen omvangrijk werk meer van Reve.[460] Als hij in 1972 *De taal der liefde* publiceert, steekt de kritiek bijna unaniem de loftrompet. Het boek is volgens velen een 'meesterwerk' en een hoogtepunt in zijn oeuvre. Een aantal aspecten van Reves werk is inmiddels in het geheugen van de critici verankerd. De mix tussen 'verheven' en

---

455 Rubinstein 1964.
456 Kossmann 1966.
457 Dubois 1966. Zie in dit verband ook: Batteau 2009, p. 240.
458 Het proces vindt plaats op 20 oktober 1966. Directe aanleiding waren passages in 'Brief aan mijn bank' en 'Brief uit het huis genaamd Het Gras', waarin de verteller zich voorstelt hoe hij zich seksueel verenigt met God, die de gedaante van een ezel heeft aangenomen. Reve wordt smalende godslastering ten laste gelegd. Op 3 november spreekt de rechtbank zich uit: Reve wordt van alle rechtsvervolging ontslagen, maar de passages worden wél godslasterlijk geacht. Hierop gaat Reve in hoger beroep, dat dient op 17 oktober 1967. Op 31 oktober van dat jaar spreekt de rechtbank hem volledig vrij. Zie voor een uitgebreide documentatie over het Ezelproces: Fekkes 1968. Beekman & Grüttemeier 2005 geven een analyse van het proces.
459 Van Doorne 1966b.
460 Tot 1972 verschijnen er van Reve: *Veertien etsen van Frans Lodewijk Pannekoek voor arbeiders verklaard* (1967), *A Prison Song in Prose* (1968), *Uit de kunst. Brieven aan Simon Carmiggelt* (1970) en *Vier pleidooien* (1971). Ook wordt in 1969 een grammofoonplaat op de markt gebracht met de titel *Ik bak ze bruiner. Gerard Kornelis van het Reve leest 4 eigen sprookjes*.

'triviaal' is vertrouwd terrein – het woord 'ironie' valt vaak in de recensies – en dat geldt ook voor de manier waarop Reve zijn eigen waar aanprijst. Voor sommigen gaat die commercialiteit te ver. Schaink-Willing, eens een groot bewonderaar van Reve, veroordeelt Reves effectbejag en noemt de schrijver 'oneerlijk'. 'Wat jij hanteert is een vlag, gezwaaid door een opschepperig potsenmaker, die een publiek bespeelt met stiekeme knipogen naar de trawanten in de coulissen.'[461] Veel recensenten betwijfelen ook of Reves vertrouwelijke omgang met de koningin, zoals die in het boek wordt beschreven, op waarheid berust.
Als het gaat om waardering van de critici en verkoopcijfers, mag *De taal der liefde* een hoogtepunt genoemd worden in Reves oeuvre. Van de roman worden binnen korte tijd 100.000 exemplaren verkocht.[462] Maar met dat hoogtepunt is meteen ook de kentering ingezet. Op de gedichtenbundel *Het zingend hart* (1973) reageert de kritiek verdeeld. Velen vinden Reve beter als prozaïst dan als dichter. De critici, die in de jaren zestig nog hun hand in het vuur staken voor Reves oprechtheid en authenticiteit, beginnen zich af te vragen of ze daar goed aan hebben gedaan. Carel Peeters constateert in *Vrij Nederland* dat de 'authenticiteit, die, met zijn stijl, de basis voor waardering uitmaakte, is verdrongen door afgeleide sprookjes. De ironie is een routine geworden met een knipoog naar het geliefd publiek.'[463]
Ook *Lieve jongens*, dat eerder dat jaar verschijnt, valt niet bij iedereen in de smaak. De klachten betreffen vooral de herhalingen van bekende stilistische trucs. Critici die *De taal der liefde* nog bejubelden, zoals Wim Zaal en Kees Fens, zijn nu uitgesproken negatief. In *Vrij Nederland* verschijnt een overzichtsartikeltje over de ontvangst van het boek. Daaruit blijkt dat in korte tijd verzadiging is opgetreden onder de recensenten. Voor de auteur van het stuk, Rinus Ferdinandusse, is het 'duidelijk dat een kleine meerderheid het wel gelooft: GK kan het nog wel, maar het hoeft niet meer. En de grote minderheid weet het ook al, maar ziet nog tragische, verschrikkelijke achtergronden; – voor GK ongetwijfeld de vraag oproepend of ze dat bij het reeds aangekondigde vervolg ook nog zullen zien.'[464]
Over *Het lieve leven* (1974) zijn veel recensenten positief, maar weer zijn er klachten over herhalingen. Zo ook in de besprekingen van het collectief afgekraakte *Ik had hem lief* (1975). Dit boek is volgens de recensenten 'stomvervelend', 'slaapverwekkend', 'vrijwel onleesbaar', een 'dieptepunt' en een 'treurige afgang'.[465] Kees Fens koppelt de irritatie over het gebrek aan ontwikkeling bij Reve aan het gevoel dat de schrijver niet langer oprecht is. De overvloedige herhalingen maken volgens hem deel uit van Reves pose, terwijl de echte Reve steeds meer naar de achtergrond verschuift.[466]
Een circusjongen (1975) wordt positiever ontvangen dan het voorgaande werk. Met name de volgens velen hechte, gecompliceerde structuur van het boek valt in goede aarde. Maar ook hier is men kritisch over de al te vaste patronen.
In grote lijnen beweegt de kritiek zich dus van zeer lovend in 1963 (*Op weg naar het einde*) naar afwijzend en zelfs geïrriteerd in 1975 *(Ik had hem lief)*. De ergernis geldt twee punten die aan elkaar gerelateerd zijn: Reve vernieuwt zichzelf volgens de critici stilistisch, noch inhoudelijk, en door zijn poseurschap, effectbejag en het leunen op routine is de authentieke Reve steeds moeilijker uit zijn werk te destilleren. Zijn schrijven is van belijdenis tot maniertje verworden. Uiteraard hebben de recensenten verschillende invalshoeken, maar hun grote eensgezindheid in de jaren zeventig valt op. Men beschouwt Reve na *De taal der liefde* tot het eind van de jaren zeventig als een schrijver van onveranderd grote potentie, die echter te vaak vlucht in zijn

---

461 Van Schaink-Willing 1972.
462 Maas 2010, p. 618.
463 Peeters 1973. Een overzicht van de besprekingen van *Het zingend hart* is te vinden in Maas 2010, p. 703-705.
464 Ferdinandusse 1973.
465 Resp. Huisman 1975, De Moor 1975, Bos 1975, Van Straten 1975b.
466 Fens 1975a.

bekende procédés en potsierlijke schijnvertoningen. Waar men temidden van alle poses authenticiteit en oprechtheid meent te ontwaren, wordt dat met gejuich begroet.
Na het vrij neutraal ontvangen *Oud en eenzaam* (1978) halen sommige critici dan ook opgelucht adem in 1980, als *Moeder en zoon* verschijnt. In dat boek, waarin Reve, gravend in zijn verleden, zijn toenadering tot de katholieke kerk beschrijft, herkennen enkelen weer de 'oprechte' auteur. Wel is er iets veranderd. Waar iedere recensent de verteller in *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* zonder meer gelijk stelde aan de auteur, daar beschouwen sommigen de verteller in *Moeder en zoon* – die zich direct aan het begin van het boek voorstelt als de schrijver Gerard Reve[467] – als een fictionele afspiegeling van de auteur; als een Reve tussen aanhalingstekens.
Het is niet eenvoudig om de receptie van Reves literaire werk in de jaren zestig en zeventig te scheiden van de aandacht voor diens publieke activiteiten, zijn 'sideline activities', zoals de cultuursocioloog Susanne Janssen ze noemt.[468] In veel recensies van *Op weg naar het einde* wordt bijvoorbeeld gewag gemaakt van Reves optreden in het tv-programma *Literaire ontmoetingen* van Hans Gomperts. Ook geven onderwerpen uit het boek aanleiding tot discussie, met name de openlijke homoseksualiteit en Reves particuliere religieuze beleving. Het gaat daarbij niet alleen om de literaire vormgeving van die onderwerpen, maar ook om de morele implicaties ervan. Zo grijpen de critici Reves verslag van het schrijverscongres in Edinburgh aan om hun standpunten over homoseksualiteit te ventileren; zij vinden Reves verdediging van de homoseksualiteit moedig, dan wel verachtelijk. In de recensies van *Nader tot U* gaat het veelvuldig over de beschuldigingen van godslastering (door onder andere senator Hendrik Algra) aan het adres van Reve, en het mogelijke proces dat daarop volgt. Zoals gezegd voelen bijna alle critici zich in 1966 genoodzaakt Reve te verdedigen; velen van hen zien Reves godsbeeld niet als een particuliere ontsporing, maar plaatsen het in de traditie van de mystiek en beschouwen het alleen daarom al als legitiem.
In de jaren zeventig wordt een nog groter deel van de recensies in beslag genomen door de wereld buiten het boek. Besprekingen van Reves werk zijn dan vaak voorzien van commentaar op diens publieke optreden, en op de roddels en relletjes rondom zijn persoon: Reves relatie tot de koningin, zijn vermeende racisme, zijn commercialiteit, zijn liefdesleven.[469] Van een kritiek die zich zuiver richt op Reves werk en het daarmee isoleert van de biografische en maatschappelijke context, is dus allesbehalve sprake. In de dagbladen – waar ook academici als Fens en Gomperts hun bijdragen aan leveren – verschijnt ten aanzien van Reve dus precies het soort kritiek waartegen *Merlyn* begin jaren zestig in opstand was gekomen. Deze biografistische tendens wordt natuurlijk voor een groot deel veroorzaakt door de aard van het materiaal dat de critici voor zich hebben. Egocentrische literatuur leent zich nu eenmaal slecht voor een ergocentrische benadering. Reves oeuvre is vanaf *Op weg naar het einde* nog sterker dan voorheen rond zijn persoon geconstrueerd, en bovendien is die persoon in die decennia een magneet voor televisiecamera's en microfoons. Door in het werk voortdurend commentaar te leveren op zijn publieke manifestatie, zorgt Reve er zelf voor dat zijn persoonlijkheid binnen en buiten zijn werk met elkaar verstrengeld zijn. De ontwikkeling van de receptie van Reves publieke

---

[467] Na een citaat uit de *Grote Winkler Prins Encyclopedie* zijn de eerste zinnen in *Moeder en zoon*: '"Hoe ben jij, Gerard Reve, een man met toch een behoorlijke dosis ontwikkeling, intelligentsie en gezond verstand, ooit in de Rooms-Katholieke Kerk terechtgekomen en er zelfs lid van geworden?" Letterlijk in die bewoordingen heeft men het nooit uitgedrukt, maar wel geef ik in bovenstaande zin de onveranderlijke toon en teneur weder die de vraag, zo vaak zij mij gesteld werd, heeft gekenmerkt.' (*VW III*, p. 457).
[468] Janssen 1998.
[469] De toenemende aandacht voor de controverses rond Reves persoon komt goed naar voren uit het overzichtswerk dat Beekman en Meijer in 1973 over de receptie van Reve publiceren. De auteurs vermelden in hun inleiding: 'Wij hebben er [...] naar gestreefd om steeds datgene weer te geven, wat in de pers als essentieel ervaren werd. En dat verschilde nogal eens. In de meeste gevallen betrof dit een of meer aspekten van Reve's werk. Soms ook raakte het werk op de achtergrond en stond de auteur zelf centraal [...].' Dit 'soms' blijkt echter een understatement te zijn. Een prominent deel van veel hoofdstukken wordt gevuld met politiek of maatschappelijk rumoer rond Reve. (Beekman & Meijer 1973, citaat op p. 7).

manifestatie (voor zover die uit de recensies te destilleren is) verloopt ongeveer evenredig aan die van het oordeel over de identiteit van de ik-verteller in zijn werk. Hoe meer men van mening is dat Reve een rol speelt in de publieke ruimte, hoe minder makkelijk men de identiteit van de verteller Reve gelijk stelt aan die van de persoon Reve.

Gecapituleerd voor zijn publiek. Collega's over Reve

In de jaren zestig en zeventig staat Reve in het centrum van de aandacht binnen de literaire wereld, wat met zich meebrengt dat veel van zijn collega's zich over hem uitlaten. Hun oordeel vertoont dezelfde ontwikkeling als dat van de critici: hoe opzichtiger Reve zich in het openbare leven en zijn werk gedraagt, hoe meer hoon hem ten deel valt. Daarbij uiten de schrijvers hun bezwaren sneller en in minder bedekte termen dan de critici.[470] Voor Vestdijk, die zich in de jaren veertig en vijftig nog als bewonderaar en mentor van Reve opstelde, is Reves intrede in de rooms-katholieke kerk (in 1966) een breekpunt. Hermans betwijfelt in 1969 de oprechtheid van Reves toetreding: 'Ik geloof niet,' zegt hij in een interview, 'dat hij ooit werkelijk katholiek geworden is [...]. Ik geloof niet dat hij katholiek is, ook al is hij het dan officieel.'[471]
Eerder al had Hermans zich, vermomd als priester Anastase Prudhomme S.J., ironisch kwaad gemaakt over Reves intrede, commercialiteit en nadrukkelijke aanwezigheid in de media. Bovendien stipte hij bij die gelegenheid de kunstmatigheid van Reves publieke optreden aan: 'Hij staat te trillen op z'n benen van inhaligheid, praalzucht, belustheid op reclame en dubbelzinnigheid. [...]. De enige god in wie hij metterdaad gelooft is ezeltje-schijtgeld.'[472] Dit artikel, dat verscheen in *Het Parool*, is onder pseudoniem gepubliceerd, wat een signaal zou kunnen zijn dat de hele passage ironisch is bedoeld. Toch wordt de kern van de priesterkritiek wel degelijk door Hermans gedeeld. In hetzelfde jaar zegt Hermans in een interview dat Reve is 'gecapituleerd voor zijn publiek.' Dit naar aanleiding van Reves optreden tijdens 'Poëzie in Carré'. Reve zou zich volgens Hermans de 'vreemde illusie' in het hoofd hebben gehaald dat hij met zijn schrijven zelfstandigheid zou moeten veroveren, en daarom genoodzaakt zijn om in de publieke ruimte de 'pias' uit te hangen.[473]
Net als Hermans heeft Rudy Kousbroek weinig op met het publieke optreden van Reve. Hij uit zijn ergernis in een parodie op de toespraak die Reve in 1969 houdt in het Muiderslot, nadat hem de P.C. Hooftprijs is uitgereikt.[474] In zijn 'Dankwoord' beschuldigt Kousbroek hem van 'commercialiteit', 'gemakzucht' en 'conformisme, uit dorst naar succes.'[475] In het naschrift dat Kousbroek later bij het 'Dankwoord' publiceert stelt hij dat Reve zich op glad ijs bevindt sinds hij is overgeschakeld op expliciet autobiografische literatuur. De teksten die Reve schrijft kunnen, meent hij, alleen tot literatuur worden getransformeerd bij 'grote stilistische oorspronkelijkheid' en 'werkelijk fanatieke eerlijkheid'. En juist aan die kenmerken ontbreekt het Reve volgens hem. In zijn ogen speelt Reve de clown. De 'Toespraak in het Muiderslot' beschouwt Kousbroek als het toonbeeld van de onoprechtheid waaraan Reve ten prooi is gevallen; Reve gaf er naar zijn mening een 'deerniswekkende imitatie van zichzelf'.[476]

---

[470] De scheiding tussen critici en collegaschrijvers/essayisten is wat arbitrair. Hermans en Vestdijk recenseerden bijvoorbeeld enkele malen het werk van Reve voor letterkundige tijdschriften, en zouden zodoende ook 'criticus' genoemd kunnen worden. De benaming 'criticus' of 'recensent' reserveer ik hier echter voor diegenen die recenseerden in dag-, week- of maandbladen, zonder dat zij het schrijven van proza of poëzie als primaire bezigheid hadden.
[471] Snijders 1969.
[472]Prudhomme 1981 [1966], p. 208.
[473] Van Tijn 1966.
[474] Zie: *VW II*, p. 403-407.
[475] Kousbroek 1995a, p. 333.
[476] Kousbroek 1995b, p. 336-337.

In het begin van de jaren zeventig zijn de stormen rond Reve gaan liggen. De geluiden over godslastering zijn verstomd, er worden geen kerken meer beklad of kamervragen gesteld, en als *De taal der liefde* in 1972 verschijnt, staat aanvankelijk niemand op zijn achterste benen. Harry Mulisch verstoort de rust echter twee maanden na de publicatie van *De taal der liefde* met een ongemeen fel stuk in *Vrij Nederland*, 'Over het geval G.K. van het Reve'.[477] Mulisch' stuk bevat de kern van de bezwaren die de collega's van Reve, en later ook critici, tegen zijn werk en persoon inbrengen. Bovendien staat het probleem waar Mulisch op wijst centraal in het derde deel van dit boek. Daarom bespreek ik deze tekst hieronder kort.

De aanleiding voor 'Over het geval G.K. van het Reve' is een – inmiddels even beroemde als beruchte – passage in *De taal der liefde*, waarin Reve tekeer gaat tegen immigranten én tegen Mulisch. Hij doet dat in een van zijn brieven aan Simon Carmiggelt, die het middelste deel van het boek beslaan, en die de handeling van *De taal der liefde* zo gedurende ruim honderd pagina's onderbreken. In de brief spreekt hij eerst de wens uit dat de 'prachtvolken' uit Suriname, Curaçao en de Antillen zo snel mogelijk onafhankelijk worden, 'zodat we ze allemaal met een zak vol spiegeltjes en kralen op de tjoeki tjoeki stoomboot kunnen zetten, enkele reis Takki Takki Oerwoud, meneer!' Hierna maakt hij zich vrolijk over de lucratieve uitwerking van zijn als racistisch bestempelde uitlatingen. Hij stelt dat de kassa gaat rinkelen zodra hij een persoon sprekend invoert 'die zich laatdunkend over allerlei inferieure kokosnotenplukkers uitlaat en voor de eer van "onze meisjes en jonge vrouwen" opkomt'. En vervolgens richt hij zijn vizier op Mulisch.

> Ik geloof, dat die hetsers zelf racisten zijn, maar het niet kwijt kunnen. De hoofdhetser gaat in zijn eigen boek in ieder geval tegen de homofielen te keer. Merkwaardig allemaal. Zelf is hij een bastaard, door een alpineus goro goro tiepe, dat jaren lang in de gevangenis heeft gezeten, bij een Jemenitiese water & vuur vrouw verwekt. Bij vermenging komen de slechtste eigenschappen van de paarders op de voorgrond, dat is bekend. Het muildier is onvruchtbaar. Daarom schrijft hij ook niets meer. Dat betekent zijn naam ook, geloof ik. Ik heb het opgezocht.[478]

Reves beledigingen aan het adres van de hoofdhetser zullen voor Mulisch niet als een verrassing zijn gekomen. Reve is nooit een liefhebber van Mulisch en diens werk geweest, en hij heeft dit in de jaren zestig herhaaldelijk in interviews en tv-optredens laten blijken. Wanneer Mulisch in de jaren zestig nadrukkelijk gaat sympathiseren met het communisme, is dat koren op Reves molen. Hij portretteert Mulisch tijdens het Ezelproces als saloncommunist met het epitheton 'gemotoriseerde relletjesvoyeur'[479], suggereert in een interview dat kunstenaars als Mulisch doodgeslagen of in een strafkamp gestopt moeten worden,[480] en zegt in het televisieprogramma *Mies en scène* (1969) dat revolutionaire sympathieën van kunstenaars, zowel politiek als op esthetisch vlak, het gevolg zijn van creatieve impotentie.[481] Hij doelt daarbij onmiskenbaar op Mulisch' opmerking dat men in oorlogstijd niet bezig zou moeten zijn met het schrijven van romans.

Mulisch, die Reve al eerder van racisme had beschuldigd[482], fileert Reve in zijn bijdrage aan *Vrij Nederland*, met speciale aandacht voor het feit dat Reve zich verschuilt achter 'sprekend ingevoerde personen'. Reve maakt volgens Mulisch misbruik van het feit dat ironie inmiddels tot

477 Deze tekst verschijnt in *Vrij Nederland* van 13 mei 1972, *De taal der liefde* was op 18 februari aan het publiek gepresenteerd. (Maas 2010, p. 614). Mulisch' tekst wordt later in boekvorm uitgegeven onder de titel *Het ironische van de ironie. Over het geval G.K. van het Reve* (Mulisch 1976). Ik citeer uit deze uitgave.
478 Van het Reve 1972, p. 71-72.
479 Reve doet dat tijdens de eerste zitting, op 20 oktober 1966 (*VW II*, p. 351).
480 Schmidt 1983 [1969], p. 119-120.
481 AV *Mies en scène* (VARA) 1969.
482 In *De Gids* van juni 1966 noemt Mulisch de passage over de 'gekleurde broeders' in 'Brief uit Edinburgh' racistisch. (Mulisch 1966. Zie voor de passage: *VW II*, p. 45.)

zijn handelsmerk is uitgegroeid, en dat zijn provocaties door velen automatisch als ironie worden opgevat. Dat laatste is onterecht, vindt Mulisch. Voor hem is Reve een racist, en niet zo'n kleintje ook.
Het betoog van Mulisch concentreert zich op de grens tussen werkelijkheid en fictie. Hij stelt dat Reve bewust verwarring zaait bij de lezer door de identiteit van zijn hoofdpersonen en die van zichzelf in elkaar over te laten lopen. In *De taal der liefde* is de verwarring extra groot, omdat het boek als een sandwich is geconstrueerd: de brieven aan Carmiggelt zijn ingebed tussen twee verhalende gedeeltes. Die verwarring leidt er volgens Mulisch toe dat Reve ongestraft strafbare uitspraken kan doen, en dus legt Mulisch zich erop toe om duidelijkheid te scheppen.
In zijn artikel maakt Mulisch een onderscheid tussen de 'vrije' wereld van de verhalen en de 'onvrije' wereld van de werkelijkheid. Volgens Mulisch mogen personages in een verhaal alles zeggen, omdat zij niet bestaan; hun uitlatingen kunnen nooit worden toegeschreven aan werkelijke personen. Personen daarentegen zijn onvrij, want gebonden aan de beperkingen van de werkelijkheid. Hun uitspraken hebben consequenties. De truc van Reve is volgens Mulisch dat hij de hoofdpersoon in *De taal der liefde* zijn eigen voornaam geeft, de naam waarmee ook de brieven aan Carmiggelt zijn ondertekend. 'Daarmee wordt de lezer in de waan gebracht', aldus Mulisch, 'dat deze "Gerard" dezelfde zou zijn als de hoofdpersoon van de verhalen [...].'[483] Maar dat is niet het geval, betoogt hij. De brieven zijn ondertekend door de werkelijke Gerard Reve, en de uitspraken over spiegeltjes, kralen, de tjoeki tjoeki stoomboot en het onvruchtbare muildier moeten dus op het conto van de auteur worden geschreven.
Hoewel hij de wereld van de verhalen 'vrij' noemt, geeft Mulisch haar impliciet ook de functie van een kooi, waarbinnen de personages opgesloten moeten blijven. Gebeurt dat niet, dan ontstaat een onoverzichtelijke en onwenselijke situatie. Buiten de kooi dient de auteur zich te presenteren als man (of vrouw) uit één stuk, die achter zijn uitlatingen staat en daarop ook kan worden aangevallen. Met deze stellingname onderbouwt Mulisch indirect zijn bewering dat er geen romans geschreven mogen worden tijdens de oorlog. Omdat romans volgens hem nooit mogen worden opgevat als discursieve uitingen van de auteur, zal een schrijver die zich wil engageren dat buiten zijn verhalen of romans moeten doen.
Reve begaat verschillende overtredingen tegen de Mulischdoctrine. Want niet alleen ín *De taal der liefde* vervaagt hij de grens tussen personage en persoon, hij doet dat volgens Mulisch ook in zijn publieke manifestatie. 'Dat hij in zijn interviews voor de televisie en elders de grote schrijver *speelt*,' schrijft Mulisch, 'dat hij alle spontaneïteiten en ontroerende stiltes van te voren precies in een scenario vastlegt, dat is op zichzelf niet walgelijker dan de volksverlakkerij van alle reklametelevisie, – maar in zijn geval is het een natuurgetrouwe afspiegeling van de instelling, die hij ook heeft als hij schrijft.'[484] Zodra Gerard Reve de tralies van de fictionele kooi ombuigt en een fictionele versie van zichzelf in de werkelijke wereld los laat – of, preciezer: *lijkt* los te laten – verwordt hij voor Mulisch dus tot poseur en bedrieger.
Het zit Mulisch al langer dwars dat Reve in het publieke domein dezelfde maskerade opvoert als in zijn werk. In een interview dat hij in oktober 1969 aan *De Tijd* geeft, stelt hij dat Reve in het openbare leven zoveel verschillende vormen aanneemt, dat hij feitelijk niemand meer is. Hij noemt Reve 'de definitie van de oneigenlijke mens, van de leugenaar. [...] Omdat hij niemand is, neemt hij een schablone aan.'[485]

Wie Reves werk in de jaren zeventig bekritiseert, volgt vaak in grote lijnen de redenering van Mulisch. Velen zien de 'echte' Gerard Reve achter een rookgordijn van fictionaliteit en poses verdwijnen. En in een cultuur waarin zowel voor critici als collegaschrijvers oprechtheid en

---

483 Mulisch 1976, p. 46.
484 Mulisch 1976, p. 50-51.
485 Hofhuizen 1969.

authenticiteit belangrijke kwaliteitskenmerken zijn – een cultuur die Wimsatt en Beardsley dus intentionalistisch zouden noemen – leidt dat er toe dat de waardering voor Reves werk afneemt. Het stempel van 'onoprechtheid' heeft de kracht van een brandmerk, zo blijkt ook uit de oordelen van Reves collega's. Door deze oprechtsheidskwestie draait het beeld van Reve in de literaire wereld binnen een decennium honderdtachtig graden: halverwege de jaren zestig stond men nog op de banken voor Reves nietsontziende eerlijkheid en beschouwde men de ironie over het algemeen als doeltreffend stijlmiddel, tien jaar later meent men dat de ironie en de zucht naar succes met de schrijver op de loop zijn gegaan. Velen zijn het met Mulisch eens: Reve is een sjabloon van zichzelf geworden.

Ook enkele academische critici sluiten zich aan bij dit oordeel. Johan Snapper, die in 1971 zijn oratie voor de universiteit van Berkeley aan Reve wijdt, vindt het opvallend dat er zoveel meer aandacht is voor 'Reve-de-heterodoxe-man' dan voor 'Reve-de-schrijver', en stelt dat het lastig is te bepalen wanneer Reve serieus is en wanneer niet, 'met het gevaar dat de verleiding moeilijk te weerstaan is om bij de interpretatie Van het Reve's eigen bijtende spot toe te passen.'[486] In 1974 geeft Hans Gomperts in een lezing een overzicht van Reves schrijverschap. Hij ziet een rechtstreeks verband tussen de 'practical jokes' van Frits van Egters en het gedrag van Reve in de jaren na *Nader tot U*. Hij had echter liever gezien dat Reve zijn obsessies had beperkt tot het gebied binnen de voor- en achterflap van zijn boeken, en ze netjes had toebedeeld aan personages. Evenals Mulisch lijkt Gomperts van mening dat de speelruimte van een auteur in de openbare ruimte kleiner is dan in diens (fictionele) werk. Zoals velen wordt Gomperts, die Reve met grote belangstelling volgt, en aanvankelijk gefascineerd is door diens ironie, in de jaren zeventig in verwarring gebracht door Reves zelfrepresentatie. Die verwarring gaat ook bij hem met (milde) afkeuring gepaard.[487]

De oprechtheidskwestie bestrijkt in de jaren zeventig zowel het gebied van Reves werk als dat van diens publieke manifestatie. Op beide gebieden vervaagt Reve de grenzen tussen fictie en werkelijkheid. Dat Reve in de jaren zeventig in zijn werk voortdurend de artistieke illusie doorbreekt, door een alter ego met zijn eigen naam in zijn werk op te voeren – ook in het werk dat als 'roman' wordt verkocht, zoals *Een circusjongen* – is niet de primaire oorzaak van de kritiek. Deze kunstgreep draagt echter wel aan het probleem bij, omdat Reve ook opzichtig het omgekeerde doet: hij doorbreekt de conventies van de werkelijkheid door haar te voorzien van fictionele elementen. Die combinatie van die beide, aan elkaar tegengestelde bewegingen heeft als resultaat dat een archimedisch punt ontbreekt; het is onmogelijk te bepalen wie de 'ik' binnen en buiten Reves werk precies is. Zo ligt in de waardering voor Reves autobiografische schrijftrant de basis voor de afkeer ervan. Dat wat Reve het beste kan: schrijven over zichzelf, wordt een discutabele onderneming zodra dat zelf niet langer als authentiek, maar als een constructie wordt ervaren.

Reves gegoochel met zijn identiteit heeft niet alleen esthetische, maar ook morele en in potentie zelfs juridische implicaties. Wie, zoals Mulisch, een strikte scheiding hanteert tussen de vertelinstantie en de persoon van de auteur, en van mening is dat een vertelinstantie of personage nooit, maar de auteur altijd verantwoordelijk gehouden moet worden voor zijn uitspraken, merkt dat in het geval van Reve de schoen wringt. Reve staat in de publieke ruimte na optredens als die in Carré, het Muiderslot en de Allerheiligste Hartkerk – om slechts de meeste geruchtmakende te noemen – bekend als poseur, clown en cabaretier, kortom: als iemand die een rol speelt en zelf niet per definitie achter de uitspraken staat die uit zijn mond te horen zijn.

Veel vragen omtrent Reve gaan uiteindelijk over de manier waarop het kunstenaarschap gedefinieerd moet worden. Moet alleen de tastbare productie van kunstenaars – en in het geval

[486] Snapper 1981 [1971], p. 297-298.
[487] Gomperts 1981 [1974].

van schrijvers: hun specifiek als fictioneel gemarkeerde werk – tot hun oeuvre worden gerekend, of kan ook (een deel van) hun publieke manifestatie daartoe behoren? Hoewel in de jaren zeventig alom wordt gesignaleerd dat Reves publieke optreden steeds meer de indruk wekt een ononderbroken expositie van performance-art te zijn, houden schrijvers en critici in die periode vast aan de Mulischdoctrine. Dat is, samen met het verwijt dat Reve zichzelf herhaalt, de belangrijkste oorzaak van de dan tanende waardering voor Reves schrijverschap.

Tv-programma's, populaire dag- en weekbladen en journalisten over Reve

Reves reputatie wordt deels gevormd door de literaire *inner circle* van kritiek en onderwijs[488] – de twee componenten van symbolische productie in het literaire veld die Van Rees en Dorleijn (2006) onderscheiden – maar populaire tv-programma's en dag- en weekbladen laten zich ook over hem uit, en bereiken een minstens zo groot, en bovendien voor een deel ander publiek. Reve voelt dat haarfijn aan, gezien zijn veelvuldige optredens op de televisie en interviews in media die niet primair mikken op een literatuurminnend publiek. Zijn openbare activiteiten kennen een veel grotere diversiteit dan wat Suzanne Janssen de *sideline activities* van schrijvers noemt – Janssen richt zich louter op 'literaire' activiteiten als het optreden op literaire festivals, het geven van lezingen over literatuur, en het deelnemen aan literaire polemieken – en zijn reputatie komt dus deels tot stand buiten het gebied dat Van Rees en Dorleijn tot het literaire veld rekenen.[489] Een globaal overzicht van de manier waarop deze media Reve in de jaren zestig en zeventig portretteren, mag dus niet ontbreken in deze korte receptiegeschiedenis van Reves werk en persoon, en geeft een aardig beeld van het imago dat van hem wordt geconstrueerd voor het deel van de bevolking dat niet dagelijks de kunstpagina's van zijn kwaliteitskrant uitspelt.

Reve was van 1963 tot halverwege 1965 vast panellid van *Zo is het toevallig ook nog 's een keer*, het door miljoenen mensen bekeken satirisch televisieprogramma van de VARA. *Zo is het* draagt op twee manieren bij aan de bekendheid van Reve. In de eerste plaats maakt Reve in het programma naam als televisiepersoonlijkheid. De meeste sketches waarin Reve te zien is, staan

---

[488] In de boeken die in de jaren zeventig het meest werden ingezet bij het literatuuronderwijs in het voortgezet onderwijs is de teneur terug te vinden van het oordeel dat critici en collega's over Reve velden, hoewel de oprechtheidskwestie hier een minder grote rol speelt. Reve wordt een belangrijke Nederlandse schrijver gevonden; op één uitzondering na (Huygens, Huygens-Wijma en Veurman) besteedt ieder boek ruim aandacht aan de auteur. De nadruk ligt daarbij op het werk en de thematiek. Als Reves buitenliteraire activiteiten ter sprake komen, wordt vaak vermeld dat Reve regelmatig in de publiciteit was en is, en dikwijls in opspraak is gekomen. Er wordt in de schoolboeken vaak op gewezen dat Reve autobiografisch schrijft, en als er een oordeel over de kwaliteit van zijn werk wordt gegeven, is dat meestal positief ten aanzien van het werk tot en met *Nader tot U*, en gematigd of negatief over het werk uit de jaren zeventig. (Bekeken zijn: Van Leeuwen 1966b, Drop, Van Gestel & Steenbeek 1970, Calis 1972, Huygens, Huygens-Wijma & Veurman 1973, Knuvelder 1974, Lodewick 1976 en Ornée & Wijngaards 1978. Zie Verboord 2004, p. 402 voor een overzicht van de in Nederland meest gebruikte boeken voor het literatuuronderwijs in de jaren zeventig).

[489] Volgens een schema in de inleiding bij *De productie van literatuur* (Dorleijn & Van Rees 2006, p. 19) zijn de literaire kritiek en het literatuuronderwijs samen verantwoordelijk voor de symbolische productie in het literaire veld aan het einde van de twintigste eeuw. Dit getuigt mijns inziens van een historisch weinig adequate visie op factoren die een rol spelen bij de symbolische productie van literatuur. Schrijversoptredens op radio en televisie en de rol van internet zijn, zeker aan het einde van de twintigste eeuw, onlosmakelijk verbonden met de reputatievorming van auteurs. Hoewel Janssen 1998 *sideline activities* ruim definieert als 'all the activities an author undertakes in the literary world besides publishing books' (p. 268), bevinden de voorbeelden die ze geeft zich alle binnen een traditioneel-Bourdieusiaanse versie van het literaire veld. Janssen noemt als voorbeelden van sideline activities optredens op literaire festivals, interviews van schrijvers over hun werk, het geven van lezingen over literatuur, publicaties in literaire tijdschriften en deelnemen aan literaire debatten en polemieken, maar niet, bijvoorbeeld, optredens op popfestivals, interviews van schrijvers over hun leven of persoonlijkheid, publicaties in populaire tijdschriften, deelnames aan debatten over maatschappelijke of politieke onderwerpen. Zowel Janssen als Dorleijn en Van Rees stellen het literaire veld dus voor als een *autonome*, van de buitenwereld afgeschermde ruimte. Dergelijke voorstellingen van zaken lijken aan dezelfde ideologische kleuring onderhevig te zijn als Bourdieus analyse van het culturele veld in *Distinction* en, vooral, *De regels van de kunst*. Net als Bourdieu presenteren Dorleijn en Van Rees hun voorstelling van het literaire veld als een feitelijke stand van zaken, een indruk die vooral door het al genoemde schema gewekt wordt.

los van diens schrijverschap. Reve is in verschillende afleveringen onder meer te zien in de rol van quizmaster, tv-dokter, agent, en winkelier. In een aantal andere sketches, waarin Reve meestal níet optreedt, staat zijn schrijverschap op de voorgrond.[490] Er wordt dan aandacht besteed aan de controverses rond Reves werk en persoon. Zo bespot 'Aanranding' in liedvorm de bezwaren van senator Algra tegen *Op weg naar het einde*, en wordt in 'Een brief van Van het Reve' een brief voorgelezen die Reve aan zijn melkboer zou hebben geschreven. Deze laatste sketch persifleert de stijl van *Op weg naar het einde*: de brief bestaat uit lange, archaïsch geformuleerde zinnen die zijn opgebouwd uit talloze bijzinnen. Ook de motieven en thema's uit het boek zijn erin verwerkt – somber weer, herinneringen, homoseksuele erotiek, een verwijzing naar de Bijbel – en bovendien wordt de ostentatieve commercialiteit van Reve vermeld. Het stukje illustreert wat Renate Rubinstein naar aanleiding van *Op weg naar het einde* schreef in *Vrij Nederland*: Reves literaire werk geniet halverwege de jaren zestig in Nederland grote bekendheid. Genoeg in ieder geval, zo moeten de makers van *Zo is het* hebben verondersteld, om voor een breed publiek gepersifleerd te worden.

Vanaf het einde van de jaren zestig is Reve op televisie een aantal maal te gast de praatprogramma's van Mies Bouwman (*Mies en scène*) en Koos Postema (*Koos Postema op woensdag*) en is hij te zien in een aantal geruchtmakende televisie-uitzendingen, zoals *Poëzie in Carré*, de uitreiking van de P.C. Hooft-prijs in het Muiderslot, de huldigingsavond in de Allerheiligste Hartkerk en *De Grote Gerard Reve Show*. Ook geeft hij vanaf het einde van de jaren zestig steeds meer interviews aan tijdschriften en kranten die niet primair gericht zijn op het literatuurminnende publiek. Daarbij lijkt hij geen enkel type medium uit te sluiten. Zo verschijnen er vraaggesprekken met hem en voorpublicaties van zijn werk in damesbladen (*Eva*, *De vrouw en haar huis*, *Margriet* en *Avenue*), in het tienertijdschrift *Hitweek*, in het rooie-oortjesblad *Rits* en in *Playboy*, in bladen met een rechtse signatuur (*De Telegraaf*, *Panorama*), maar ook in *Nieuwe Revu*, dat zich in de jaren zeventig radicaal links positioneert en opereert onder de slogan 'socialisme, sex en sensatie'.[491] De redacties van populaire weekbladen achten de bekendheid van Reve in de jaren zeventig groot genoeg om zijn portret de volledige omslag te laten vullen.[492] Een bijzonder podium voor Reves publieke manifestatie biedt het boulevardblad, een type tijdschrift dat halverwege de jaren zeventig in Nederland wordt geïntroduceerd.[493] Er verschijnen interviews met Reve in *Story*, *Privé* en *Weekend*.[494]

Interviews in dit soort bladen staan niet tussen artikelen over kunst en cultuur, maar temidden van meestal laagdrempelige teksten, waarbij seks, schandalen en kneuterigheid om de voorrang strijden. Zo wordt het artikel over Reve in *Nieuwe Revu* geflankeerd door een reportage over een onopgeloste dubbele moord en enkele 'onthullingen' over het vertier van het Nederlands voetbalelftal op het WK 1974, volgt op Reves interview in *Accent* een artikel over de opkomst van de cactus in Nederlandse huishoudens ten koste van het vlijtig liesje, en staat er na het vraaggesprek met Reve in *Rits* een aantal foto's van ontklede dames in soft focus.

Het huwelijk tussen Reve en dit soort media kan gesloten worden omdat Reve ruimschoots voldoet aan criteria voor laagdrempelige *human interest*-artikelen: hij is (vanaf het midden van de jaren zestig) een bekende Nederlander, om wie regelmatig iets te doen is. Ook bevat zijn

---

[490] In de sketch 'Vondel' neemt Reve zelf de literaire kritiek op de hak. Ik kom hier later in dit hoofdstuk op terug.

[491] Zie, respectievelijk: Koolhaas 1966 (*Eva)*, Evenhuis 1967 (*De vrouw en haar huis*), Prins 1968 (*Avenue*), Uyldert 1967 (*Hitweek*), Schmidt 1978 (*Rits*), Hulst 1966, Schmidt 1969, Huygens 1973 en Smidswiel 1974 (alle *De Telegraaf*), Derksen 1972 (*Panorama*) en Rooduijn 1975 (*Nieuwe Revu*). In *Margriet* (28-6-1974) en *Playboy* verschenen voorpublicaties van Reves werk.

[492] Voorbeelden zijn *Elseviers Magazine* van 11 mei 1974 en *Accent* van 28 februari 1976. Het omslag van *Accent* vermeldt: 'Gerard Reve filmster'. Het bijbehorende artikel gaat over de film *Lieve jongens*. Hier zou Reve zelf de hoofdrol in gaan spelen, maar daar is het niet van gekomen.

[493] *Story* verscheen vanaf 1974, *Weekend* vanaf 1975 en *Privé* vanaf 1977.

[494] Zie, respectievelijk: Anoniem 1976 (*Story*), Helmers 1980 en Anoniem 1980a (*Privé*), Kalmann 1982 en Van Loon 1982 (*Weekend*). *Story* verscheen vanaf 1974, *Weekend* vanaf 1975 en *Privé* vanaf 1977.

publieke imago een aantal eigenaardigheden die, zeker in de jaren zeventig, weinig introductie meer behoeven en die waarschijnlijk daarom voortdurend ter sprake komen in deze artikelen: zijn behoefte aan rust en afzondering (het huis in Greonterp maar zeker het 'Geheime Landgoed' in Frankrijk spreken tot de verbeelding) in combinatie met zijn publiciteitsbelustheid, zijn drankzucht, de al dan niet op waarheid berustende relatie tot de koningin, zijn verering van Maria, zijn voorstelling van god als ezel. Ook de kroontjespen waarmee Reve schrijft behoort tot die categorie. In bijna ieder interview dat ik hierboven noemde wordt er wel ergens van melding van gemaakt.[495]
Dit soort voortdurend herhaalde, en daardoor steeds beter zichtbare eigenaardigheden zorgen ervoor dat het imago van Reve vorm krijgt bij een groter en meer divers publiek dan de kring van literatuurliefhebbers. De manier waarop Reves reputatie in deze media wordt vormgegeven, doet sterk denken aan de *imagebuilding* van filmsterren. Juist de effectieve herhaling van karaktereigenschappen en uiterlijke kenmerken van (aspirant)sterren noemt Dyer in zijn invloedrijke studie *Stars* een voorwaarde voor de constructie van een solide sterimago.[496]
De sensatiebelustheid van deze media harmonieert goed met de manier waarop Reve zich in de publieke ruimte presenteert, nooit te beroerd om een provocatieve oneliner op maat af te leveren, zaken aan te dikken of een verhaal uit zijn duim te zuigen. Dat levert soms interviews op met een voor ingewijden onmiskenbare *campy* ondertoon, die echter niet door de journalist zal zijn geïntendeerd. Een voorbeeld hiervan zijn twee interviews met Reve die in mei 1980 in *Privé* verschijnen. Een ervan gaat over de verfilming van *De taal der liefde*, waarin Hugo Metsers de rol van de auteur (de ik-verteller, om precies te zijn) speelde. Metsers werd tijdens de opnamen onwel, en moest enkele dagen in het ziekenhuis blijven ter observatie. Metsers' toestand heeft 'diepe indruk gemaakt op schrijver Gerard Reve', zo weet de journalist. 'Dringend informeert hij naar Hugo's telefoonnummer in het ziekenhuis om door middel van dit apparaat Hugo te kunnen troosten en te kunnen bijstaan in deze moeilijke periode van zijn leven.'[497]
De oprechtheidskwestie wordt in deze bladen meestal niet benoemd, maar wél fungeren zij soms als platform voor de mythes die Reve over zichzelf in het leven heeft geroepen. Zo vermeldt *Panorama* dat Nescio *De avonden* misprijzend een 'on-boek' had genoemd, en de uitwerking ervan vergeleek met de effecten van cholera.[498] *Story* publiceert in 1976 een interview onder de ronkende kop 'Luitenant Gerard Reve redde een jonge guerilla-strijder', waarin Reves mythe over zijn dienstijd in Indië als waargebeurd wordt gepresenteerd.[499] Toch kan niet gezegd worden dat de sensatiepers in de jaren zeventig niet bekend was met Reves maskerades. Veel van deze media weten dat zijn clownspak vooraan in zijn garderobe hangt. Bovendien zetten zij voor interviews met Reve niet zelden journalisten in die vertrouwd waren met diens werk en leven.
Michiel Schmidt is zo'n journalist.[500] Hij kende Reve, en interviewde hem zowel voor *Tirade* als voor *De Telegraaf*, *Accent* en *Rits*.[501] Dat laatste artikel is interessant, omdat de manier waarop

[495] In *Privé* gebeurt dat in de voor dat blad karakteristieke kapitalen: 'Producent Van Heyningen vertelde mij op welke stijlvolle manier zijn overeenkomst met Gerard Reve werd bezegeld. "Toen het contract voor akkoord was getekend en Gerard de chèque kreeg overhandigd, schonk hij mij op plechtige wijze de pen waarmee hij zijn handtekening onder het contract had gezet. Ja, een KROONTJESPEN natuurlijk!"' (Anoniem 1980a).
[496] Dyer & MacDonald 1998 [1979].
[497] Anoniem 1980a.
[498] Derksen 1972. Dit was een mythe die Reve zelf in het leven had geroepen middels het gedicht 'Literatuur' - in werkelijkheid deed Nescio deze uitspraak over *Rood paleis* van Bordewijk. Reve ontleende de anekdote aan Simon Carmiggelt (zie: Carmiggelt 1976, p. 102-107). Zie in dit verband ook de recensie van Hans van Straten over *Het zingend hart* (Van Straten 1973b). Ik dank Nop Maas voor zijn inlichtingen hieromtrent.
[499] Anoniem 1976.
[500] Schmidt, door Reve vaak 'het Tamme Varken' genoemd, correspondeerde met Reve, en bezocht hem af en toe. In januari 1976 verbleef een paar dagen in 'La Grâce' om aan het artikel over Reve in *Accent* te werken, dat hij publiceerde onder de naam 'Arend Smidswiel'. Directe invloed van Reve op de tekst van dit artikel, en andere teksten van Schmidt, is dan ook niet uit te sluiten. Aangenomen mag in ieder geval worden dat Reve de teksten van Schmidt

Schmidt Reve daarin portretteert sterk doet denken aan de manier waarop Gorré Mooses dat twintig jaar eerder deed. In het interview levert Schmidt soms kritiek op opmerkingen van Reve, zoals wanneer deze afgeeft op zijn collega's, maar grote gedeelten van het interview zijn bijna vochtig van de dweperij. Net als Gorré Mooses begint Schmidt zijn artikel met het beschrijven van zijn tocht naar Reves huis, niet in Amsterdam ditmaal, maar in het verre Zuid-Frankrijk. Evenals de tocht van Gorré Mooses is die van Schmidt een *rite de passage* met vele hindernissen. Het grootste obstakel vormt Reve zelf, want, zo schrijft hij, 'De kleinste onachtzaamheid kan genoeg zijn om hem tegen je in te nemen [...].' Net als in 'Gesprek met Van het Reve' weigert Reve aanvankelijk de journalist te woord te staan, maar wordt deze uiteindelijk toch toegelaten tot het domein van, in Schmidts woorden, de 'Grote Meester'. Het interview besluit met een verzuchting waarin de oprechtheidskwestie even wordt aangeroerd: 'Iemand die niet aarzelde soms letterlijk ongenode gasten van zijn erf te schieten, heeft mij zijn diepste gedachten toevertrouwd. En ik weet, *eerlijker* kon het niet.'[502]

De interviews van Schmidt en Gorré Mooses – het ene echt, het andere nep – lijken dus veel op elkaar, maar tussen de media die ze publiceerden is een groter verschil nauwelijks denkbaar. 'Gesprek met Van het Reve' verscheen in 1958 in het serieuze, literaire tijdschrift *Tirade*, het interview van Schmidt staat in een blad dat openlijk het gebied van de onderbuik bedient en verder weinig pretenties heeft. Beide teksten geven echter uiting aan de persoonlijkheidscultus rond de kunstenaar. In 1958 verwachtte Gorré Mooses bij het bezoek aan Reve een getourmenteerd genie aan te treffen, in 1978 portretteert Schmidt Reve met twee woorden die zowel de genie- als de stercultus oproepen; hij noemt hem 'Grote Meester', maar ook 'showman'.[503] Die kwalificaties illustreren dat wat Glass in *Author's Inc.* betoogt ten aanzien van schrijvers als Hemingway en Mailer, ook geldt voor Reve in de jaren zeventig: de grens tussen genie en ster, tussen 'zuivere' kunstenaar en publiekslieveling, is aan erosie onderhevig. Schmidt constateert aan het einde van zijn interview opgelucht dat Reve bijzonder eerlijk en openhartig is geweest. Toch speelt de oprechtheidskwestie in de jaren zeventig onder journalisten niet zo sterk als een decennium eerder. Vooral in de jaren zestig zijn journalisten vaak op zoek naar de wáre Reve. Het is tekenend dat zij zich, zoals Schmidt in *Rits* en Gorré Mooses in *Tirade*, opgetogen voelen als ze menen dat ze Reve even, al is het nog zo kort, in zijn ware gedaante hebben gezien. Hoewel er bij hen niet, zoals bij de critici, een duidelijke ontwikkeling te zien is in het oordeel over Reves oprechtheid, roeren zij het thema in interviews wel vaak aan. In de jaren zeventig gebeurt dat minder vaak. Nadat Reve in een wit tropenpak op het podium van Carré heeft gestaan, bij de uitreiking van de P.C. Hooft-prijs minister Klompé heeft gezoend – een actie die het jaaroverzicht van het televisiejournaal haalt en wordt gepersifleerd in het populaire programma *Farce Majeure* – en zich publiekelijk heeft laten huldigen in de Allerheiligste Hartkerk, staken de meeste journalisten hun zoektocht naar de authentieke Reve. Dat er moeilijk door Reves pantser heen te breken is, beschouwen velen van hen dan als een voldongen feit. Niet vaak wordt er in de jaren zeventig meer gemeld dat Reves ernst nauwelijks van zijn ironie te scheiden is – zoals Dubois in 1978 nog in *Het Vaderland* doet[504] – waarschijnlijk omdat zo'n opmerking weinig nieuwswaarde bevat. Wel trapt ook de

voorafgaand aan de publicatie doorlas. (Met dank aan Nop Maas. Zie over dit verblijf van Schmidt: Reve 1997, p. 16-18, 20, 22 (brieven aan Joop Schafthuizen van 12-1-1976, 14-1-1976, 15-1-1976 en 16-1-1976). Zie over Reve en Schmidt ook: Maas 2010, p. 465, 762-764 en 785-789. Het interview in *Rits* is een bewerking van een interview dat Reve en Schmidt samen met Vincent Steinmetz maakten in 1975 in Le Poët-Laval.)

501 Schmidt 1983 [1969], Smidswiel 1974, Smidswiel 1976, Schmidt 1978. (In *Accent* en eenmaal in *De Telegraaf* gebruikte Schmidt het pseudoniem Arend Smidswiel). Het interview in *Rits* is een bewerking van een interview dat Reve en Schmidt met Vincent Steinmetz maakten in 1975.

502 Schmidt 1978 (curs. van mij, EP).

503 Gelijksoortige kwalificaties van Reve, vaak in de context van zijn televisie-optredens, zijn onder andere te vinden in: Anoniem 1964 ('ster'), Smidswiel 1976 ('filmster') en Van Bueren 1974 ('superstar').

504 Dubois 1978.

meer serieuze pers zo nu en dan nog in hele of halve verzinsels van Reve. Zo komt de mededeling dat een groot deel (de percentages variëren) van Reves publiek uit huisvrouwen uit de provincie bestaat, vaak terug. Deze canard was door Reve vakkundig geplugd.
Veel journalisten geven in de jaren zeventig Reves spielerei ruim baan, en laten niet na te vermelden dat de auteur weer eens van schrijversnaam is veranderd of zich een nieuw epitheton heeft aangemeten ('Burger-schrijver', 'Koninklijke Volksschrijver', 'Blanke Dichter van Stad en Land', enzovoorts).[505] De veelvuldige vermeldingen van Reves eigenhandig gefabriceerde epitheta zullen een tweeledig effect gehad hebben. Sommige lezers zullen er een knipoog van ingewijde tot ingewijde in hebben gezien, maar dit geldt waarschijnlijk niet voor wie minder vertrouwd was met het werk van Reve. En in een aantal gevallen lijkt de ironische intentie van de journalist simpelweg afwezig, bijvoorbeeld als *Panorama* Reve bij herhaling, en in cursief, aanduidt als '*Burgerschrijver*'.[506]

Tijd voor een tussenbalans. Na het verschijnen van *Op weg naar het einde* werd de vraag in hoeverre Reve oprecht was, gesteld in nagenoeg alle besproken media: zowel in de academische als de journalistieke receptie, zowel door collega-schrijvers als journalisten. Terwijl journalisten al vroeg in de jaren zestig in interviews en reportages wezen op de dunne grens tussen ernst en spot in Reves publieke manifestatie, was de meerderheid van de critici aanvankelijk onder de indruk van Reves eerlijkheid, en werd het vermengen van ernst en spot in boekbesprekingen vooral gezien als een stilistische kwestie.[507] Toen de oprechtheidskwestie eenmaal een feit was, zo op de drempel van de jaren zeventig, drong zij ook de recensies binnen. De identiteit van de vertelinstantie – in hoeverre mag zij gelijk gesteld worden aan Reve zelf? – werd voor het eerst werkelijk geproblematiseerd.
Hoe meer men opmerkt dat nauwelijks vast te stellen is wanneer Reve (zowel de persoon de vertelinstantie) serieus is en wanneer niet, des te meer gaat men Reve beschouwen als een simulacrum, een schijnbeeld van zichzelf. Het gevolg hiervan is dat critici en collega-schrijvers minder waardering kunnen opbrengen voor Reves werk en publieke manifestatie. Als de 'echte' persoonlijkheid niet meer traceerbaar is, beïnvloedt dat de kwaliteit van zijn schrijverschap voor velen in negatieve zin. Bij Reve lijkt dit effect te worden versterkt door het hoge autobiografische gehalte van zijn werk. Hij wekt de suggestie dat de stem van de vertelinstantie de zijne is, maar als deze instantie aantoonbare onzin verkoopt – zoals de mythes over zijn afkomst en zijn contact met de koningin – en de auteur dezelfde mythes in interviews als feiten vertelt, beïnvloedt dat de authenticiteit van zowel persoon als vertelinstantie in negatieve zin, terwijl het, paradoxaal genoeg, de coherentie tussen persoon en vertelinstantie versterkt.
Ten slotte: al vanaf het begin van de jaren zestig stond Reve, behalve als auteur, te boek als publieke entertainer, tv-persoonlijkheid, clown en komediant. Die uitbreiding van zijn *sideline activities* wordt over het algemeen niet positief ontvangen in de literaire wereld. Dat Reve verkondigt een winkel te hebben, vindt men nog tot daar aan toe, maar als de kruidenier zijn assortiment uitbreidt en niet alleen zijn waar, maar ook zichzelf gaat verkopen, ziet men dat als capitulatie voor de macht van de markt.

---

[505] Wel stelt men een ethische grens aan het spel: Reves opmerkingen over andere rassen oogsten bijna uitsluitend negatieve reacties, zeker na zijn geruchtmakende optreden op het poëziefestival in Kortrijk op 20 mei 1975.
[506] Derksen 1972.
[507] In de praktijk is er geen strikt onderscheid tussen journalisten en critici. Enkele critici, zoals Dubois, Van Doorne, Bos en Van Straten, nemen Reve ook interviews af voor kranten en tijdschriften. Gomperts deed dat voor radio en televisie. De meeste van hen leggen andere accenten in hun recensies dan in hun interviews, ook als het om de oprechtheid en authenticiteit van Reve gaat (en dat is ook logisch, aangezien de aard van een interview maakt dat de persoon van de schrijver meer aandacht krijgt dan in een recensie). Om deze reden is dit onderscheid hier gehandhaafd.

Ik ben de rol die ik speel. Reve over Reve

Bij het bespreken van de ontwikkeling van Reves reputatie, in het bijzonder als het gaat om oprechtheid en authenticiteit, heb ik één factor van belang overgeslagen. Dat is de manier waarop Reve heeft gereageerd op de ontvangst van zijn werk en zijn publieke manifestatie. Regelmatig verwijst Reve in zijn werk naar de ontvangst van zijn eerdere boeken. Denk, bijvoorbeeld, aan de vraag van de dame in het publiek in 'Een lezing op het land', waarin de kritiek op *De avonden* resoneert, aan het commentaar op de ontvangst van eerdere reisbrieven in 'Brief in een fles gevonden', en aan de recensies van *Op weg naar het einde* in 'Brief uit het verleden'.[508] Maar datzelfde doet Reve in zijn publieke optreden. Zo parodieert hij in 'Vondel', een sketch in *Zo is het toevallig ook nog 's een keer*, de kritiek op zijn werk, in het bijzonder die op *De avonden* en *Op weg naar het einde*.[509] In de sketch doet Reve zich voor als een recensent van een opvoering van *Gijsbrecht van Aemstel*. Hij is niet bepaald te spreken over het stuk. Het personage Gijsbrecht is, meent hij, 'alweer een van die slappe, ongezonde, besluiteloze karakters waarvan het moderne toneel tegenwoordig wemelt: eindeloos zich overgevend aan onvruchtbare zelfbespiegeling, en daardoor noch tot daden in staat, noch bereid. Zelfbeklag, innerlijke verscheurdheid, mateloos gepraat over wat er allemaal in het bestaan mis is. Maar de handen aan de ploeg slaan, en zelf proberen iets van het leven te maken: ho maar.' Ook andere elementen van het stuk moeten het ontgelden, zoals de droom van Gijsbrechts vrouw Badeloch: 'Er schijnt tegenwoordig niet meer geschreven te kunnen worden, of zowat op elke tiende pagina wordt er een of andere droom gespuid.' Uiteraard refereert Reve met dit alles aan de kritiek op *De avonden*, waar in bijna ieder hoofdstuk een droom voorbij komt. De recensent besluit:

> Kortom: het is weer allemaal zo negatief, zo opzettelijk mistroostig, zo helemaal à la Van het Reve, Hermans en Wolkers, dat men zich afvraagt of er waarlijk niet al genoeg misverstand, geweld en leed op de wereld te vinden zijn. Zijn dan onze hedendaagse auteurs helemaal blind voor die positieve kanten in het leven? Ik wil intussen helemaal niet ontkennen dat deze uit Keulen geboortige, in Amsterdam opgegroeide Joost van den Vondel talent heeft, hij kán wat. We zullen zijn naam moeten onthouden. Maar hem tegelijkertijd moeten toewensen dat hij zijn talent – hopen we – zal weten te wijden in de toekomst aan opbouwender thema's. Vooralsnog teken ik althans protest aan tegen het feit dat dit stuk van zijn hand, deze *Gijsbrecht* dus, in middagvoorstellingen nota bene voor de schoolgaande jeugd wordt opgevoerd. Ik vertrouw erop dat ik hierin niet alleen sta, maar dat ik in mijn protest, behalve mijn medestanders de heren Algra en Van Rijckevorsel nog talloze anderen aan mijn zijde zal vinden.[510]

In 'Brief uit "Huize Algra"' (de *Tirade*versie)[511] en 'Brief uit het verleden' zijn hele passages gewijd aan de controverses rondom Reves schrijverschap. Zo krijgen in die laatste tekst Willem Brandt en Fedde Schurer een veeg uit de pan. De laatste had Reve naar aanleiding van een passage uit 'Brief uit Edinburgh' beticht van racisme. Als Reve in diezelfde brief schrijft dat 'ze' stellig zullen beweren dat hij nagedachtenis van de in een concentratiekamp vergaste Sallie en Roosje heeft willen bezoedelen, dan loopt hij daarmee vooruit op de eventuele morele verontwaardiging, die hij bij voorbaat als misplaatst karakteriseert.[512] Met opmerkingen, in dezelfde brief, als 'het is weer "niks als narigheid"' en '"er komt weer geen normaal mens in

---

[508] Zie, respectievelijk, *VW I*, p. 657; *VW II*, p. 144-147; *VW II*, p. 207-208.
[509] De uitzending vond plaats op 4 januari 1964.
[510] AV *Zo is het toevallig ook nog 's een keer* (VARA) 1964. Hendrik Algra had Reve naar aanleiding van enkele reisbrieven 'negatief' genoemd, maar in de eerste zin van dit fragment klinkt vooral het oordeel van Godfried Bomans over *De avonden* door. Bomans schreef: 'Ik heb zelden een boek gelezen, zó naargeestig, zó zeer van iedere positiviteit verstoken, zó grauw, cynisch en volstrekt negatief, als dit.' (Bomans 1989 [1947], p. 73.) Met de kreet 'hij kán wat' verwijst Reve mogelijk naar het artikel van Fokke Sierksma over *De avonden* in het maartnummer van *Podium* 1948, dat bijna geheel aan de roman was gewijd. Sierksma plaatst Reve daar in het rijtje J.J. Klant, W.F. Hermans en J.B. Charles, omdat hij 'wat kán' (Sierksma 1989 [1948], p. 143).
[511] Van het Reve 1964.
[512] *VW II*, p. 200.

voor'" echoot Reve de ontvangst van zijn eerdere werk.[513] Deze laatste uitspraak gebruikt Reve vanaf halverwege de jaren zestig herhaaldelijk ter promotie van zijn boeken.[514]
Voorts gaat Reve in 'Brief uit het verleden' in op de waardering van de kritiek, en brengt hij de oprechtheidskwestie ter sprake nog voordat zij goed en wel een feit is. Hij schrijft voorbereid te zijn 'op een plotselinge kentering, wanneer de critici tot het sterk gewijzigde standpunt zullen komen, dat mijn werk niet eerlijk maar geposeerd, niet briljant maar op goedkope wijze gekunsteld, en niet schokkend maar vervelend is.'[515] Enige profetische waarde kan deze woorden niet worden ontzegd: de kritiek zal in de jaren zeventig inderdaad het standpunt innemen dat Reves werk geposeerd, gekunsteld en vervelend is.
Ergens in 'Brief uit het verleden' staat een opmerking waarin niveau en metaniveau zich op een voor Reve typerende manier vermengen. Reve verklaart er dat zijn openlijke aversie tegen senator Hendrik Algra niets anders is dan een marketingstrategie: '(Ik doe soms wel, om de verkoop van mijn boek te bevorderen, of ik hem geweldig haat, maar ik vrees dat ik nu eenmaal niet genoeg van die man houd om dat verrukkelijk gevoel op te kunnen brengen [...].)'[516] Deze opmerking is illustratief voor de paradox in Reves zelfrepresentatie, en voor de voeding die hij zo aan de oprechtheidskwestie geeft. Reve benoemt een onderdeel van zijn eigen publieke optreden als pose, en dus als onoprecht, maar tegelijk lokt hij door de ontmaskering van zijn pose uit dat hij als bijzonder oprecht gerecipieerd wordt. Wanneer iemand volmondig toegeeft onoprecht te zijn, kan dat immers als volmaakt eerlijk worden gezien. Het is de paradox van Epimenides, de oprechte onoprechtheid.
Als aan het einde van de jaren zestig het verwijt steeds luider klinkt dat Reve de clown speelt, incorporeert hij de oprechtheidskwestie nadrukkelijk in zijn publieke optreden. Hij doet dat ten overstaan van een groot publiek tijdens de huldiging in de Allerheiligste Hartkerk op 23 oktober 1969, die rechtstreeks op televisie wordt uitgezonden. Aan het einde van de avond, vlak voordat het muziekkorps Tot Aangenaam Verpozen en Nuttige Uitspanning de kerk binnenkomt, spreekt Reve in een schijnbaar geïmproviseerde dankrede tot de aanwezigen de volgende woorden.

> Dat misschien mensen anders zouden over mij kunnen denken, die altijd zeggen, of het vijanden zijn weet ik niet, hij is een acteur, een charlatan, een komediant, hij is een clown, en tegen die mensen zou ik willen zeggen: ja, dat is waar. Ik ben een acteur, ik ben een komediant, ik ben een charlatan, en een clown. Maar het krankzinnige is, dat de rol die ik speel, dat ik dat ben, en dat ik vanavond, dat geloof ik in diepe ernst, eigenlijk niets gezegd heb wat ik niet heb gemeend.[517]

Ook hier weer die paradox: Reve claimt oprecht te zijn in al zijn onoprechtheid, hij vereenzelvigt authenticiteit en het spelen van een rol. Deze verklaring wordt in veel recensies van de avond aangehaald. Reve lijkt dus handig in te spelen op de oprechtheidskwestie, en

---

[513] *VW II*, p. 201. Rudy Kousbroek had in 1950 in *Braak* geschreven 'dat men bij v.h. Reve soms niet ontkomt aan de gewaarwording, dat er bijna geen normale mensen in het hele verhaal voorkomen'. (Geciteerd naar: Beekman & Meijer 1973, p. 46.) Overigens schrijft Reve deze kritiek in 'Brief uit Edinburgh' toe aan 'een familielid' (*VW II*, p. 43). In 'Pleitrede voor het hof' stelt hij dat een criticus ervoor verantwoordelijk is (*VW II*, p. 361).
[514] Zo laat hij Simon Carmiggelt in diens 'Kronkel' in *Het Parool* een brief van hem afdrukken, waarin hij over *Nader tot U* schrijft: 'Je zou het de voortzetting en voltooiing van *Op weg naar het einde* kunnen noemen en het zingt dan ook eenzelfde lied: over de Onbekende God, over Revistische Seks, over de Alkohol Die Mijn Vijand is, over de Dood en over Kunst die voor de Baat uitgaat. In ieder geval – daar sta ik voor in – komt er Goddank weer geen normaal mens in voor.' (*SS*, p. 141). En in *Kontakt* schrijft Reve op 12 oktober 1968: 'Gelukkig heb ik mijn lier weer van de wilgen genomen, en ik ben nu een boek aan het schrijven waarin, God zij dank, weer geen normaal mens voorkomt.' (*SS*, p. 180.)
[515] *VW II*, p. 207.
[516] *VW II*, p. 210 .
[517] AV *Gerard Kornelis van het Reve* (VPRO) 1969. Het dankwoord was, net als de rest van het programma, van tevoren uitvoerig gerepeteerd (zie: Maas 2010, p. 503-517).

bovendien de critici buitenspel te zetten door te beamen wat ze hem verwijten: ja, hij ís een poseur.

Toch is dit soort uitspraken van Reve niet louter een reflex op de kritiek van recensenten en collega's. Want al voordat velen een (potentieel) probleem zagen in zijn publieke optreden, verkondigde Reve dat niet alleen hij, maar iedere kunstenaar een poseur moet zijn. Dat doet hij bijvoorbeeld op televisie in 1961, tijdens een aflevering van het culturele discussieprogramma *De kring*.[518] Hij stelt daar dat iedere kunstenaar die zijn werk wil verkopen een charlatan moet zijn. Picasso, waar die avond over gesproken wordt, ziet hij als een bijzonder goede charlatan.

Een paar jaar later vertelt Reve aan Bibeb dat hij een 'weerloze poseur' is, en ook hier gaat die constatering gepaard met een paradox: hoewel hij een charlatan is, zegt hij niet te kunnen liegen. In dit vraaggesprek brengt hij bovendien de uitzonderingspositie ter sprake waarin kunstenaars volgens hem door het publiek worden geplaatst. Hij laat doorschemeren dat het publiek in de kunstenaar graag een ethisch rolmodel ziet; iets waar hij zich heftig tegen verzet. Omdat hij geen rolmodel is en ook niet wil zijn, voorziet hij, net als hij in diezelfde periode schrijft in 'Brief uit het verleden', een kentering in de waardering van zijn werk. In zijn argumentatie refereert hij bovendien aan het intentionalistische karakter van de Nederlandse literatuurkritiek: 'Ik heb flink geld verdiend, maar het gaat keren. In Nederland is het altijd zo, dat het werk en de persoon moeten samenvallen. Omdat het werk niet hypocriet is, moet ook ik oprecht zijn. Goed, ik ben net zo'n klootzak als de anderen. Als ze dat merken, worden ze geweldig kwaad. Dan deug ik niet voor de mensheid. Dan deugt mijn werk niet.'[519]

In de jaren zestig karakteriseert Reve zichzelf vaker als oplichter en komediant. In een interview met G. Luyendijk stelt hij dat hij op zoek is naar waarheid en gerechtigheid, maar zichzelf ook een charlatan, fraseur en komediant vindt.[520] En in een vraaggesprek met *Haagse Post* geeft hij een stilistisch argument voor zijn ironie, dat op een lijn ligt met het oordeel van vele critici: de ironie is nodig om de grote gevoelens over te brengen. 'Je kunt over hele grote dingen alleen maar ernstig praten als je ze tegelijk ook belachelijk maakt. Natuurlijk heb ik iets van een komediant, een *charlatan* in me.'[521] Het poseren dient dus, volgens Reve, zowel een commercieel als een esthetisch doel: het zorgt voor de nodige aandacht, en het verschaft de relativering die het mogelijk maakt om over zaken van werkelijke betekenis te spreken en schrijven.

Niet alleen geeft Reve toe dat hij poseert, tijdens interviews en publieke optredens laat hij er ook staaltjes van zien. Dat doet hij incidenteel al vóór het verschijnen van *Op weg naar het einde*, het boek dat zijn definitieve doorbraak naar het grote publiek zou betekenen, en naar aanleiding waarvan velen ironie als typisch Reviaans stijlprocédé benoemen.[522] Zo is er een interview op de vrouwenpagina van *Vrij Nederland* in 1960, waarin Reve de interviewer, ene W. Hoendervoogt, bij de hand neemt: 'Kom Hoendervoogt, pak je potlood en schrijf op: That I have got fiercely shining, boyish, mischievous, blue eyes and that when talking, at first I speak laboriously but that, when going on with the subject, I get more and more excited, with growing vigour, using my arms in pounding gestures, the sharp features of my face taking on a fanatical sternness.'[523]

Dit vraaggesprek is als geheel sterk ironisch gekleurd. Reve betuigt onder andere zijn grote liefde voor damesbladen, terwijl hij in eerdere jaren herhaaldelijk had laten weten niets te moeten

[518] *De Kring* werd in 1961 en 1962 maandelijks op televisie uitgezonden. Reve, Gabriël Smit en Harriët Freezer waren de vaste forumleden, Hans Gomperts was gespreksleider. De enige aflevering die bewaard is gebleven, is die van 18 oktober 1961, waarin men spreekt over Picasso.
[519] Bibeb 1964.
[520] Luyendijk 1983 [1964].
[521] Flothuis 1968 (oorspr. curs.).
[522] In de twee vraaggesprekken die Carmiggelt Reve in de jaren veertig en vijftig afneemt, merkt de interviewer op dat Reve af en toe iets koddigs zegt uit angst om te serieus over te komen (Carmiggelt 1948, Kronkel 1955). In een interview dat hem in 1957 wordt afgenomen door Simon Vinkenoog, zegt Reve op zeker moment tegen zijn vrouw Hanny Michaelis: 'Hanny, ik wil niet over de kat heenklimmen, zou jij – ik ben bovendien moe en een groot schrijver – even in die gele kom wat melk voor me willen tappen?' (Vinkenoog 1957)
[523] Hoendervoogt 1960.

hebben van damesbladen en vrouwenpagina's in tijdschriften.[524] De ironie wordt overduidelijk als men weet dat achter Hoendervoogt, die nogal zenuwachtig is voor aanvang van het interview, Fritzi ten Harmsen van der Beek schuilgaat. Zij was een goede vriendin van Reve. In die wetenschap wordt het hele interview een parodie, met niet langer knullige, maar humoristische terzijdes als 'Hoen zit enthousiast te noteren en stelt dan pardoes de volgende vraag, die de lezeressen een diep inzicht zal gaan opleveren omtrent de grote menselijke eigenschappen van de auteur.' Net als in 1958 voert Reve hier, met hulp van Ten Harmsen van der Beek, een fictieve journalist ten tonele die de schrijver vol ontzag benadert (Hoendervoogt laat aan het einde van het artikel weten 'zeer onder de indruk' te zijn van 'deze begaafde man'), en weinig diepgravende vragen stelt.[525]

Ook in werkelijke interviews laten journalisten zo nu en dan weten dat Reve hun dicteert wat ze moeten opschrijven. Zo citeert Reve in een interview uit 1969 bijna letterlijk uit 'Brief in een fles gevonden': 'Ik doe niemand kwaad bij mijn weten en – aanhalingstekens – uit de schatkamer van mijn geest verrijk ik mijn volk en daarmede – komma – zij het indirect – komma – de gehele mensheid – punt – aanhalingstekens sluiten.'[526]

Reve incorporeert vanaf het begin van zijn schrijverschap de kritiek op zijn werk en de publieke blik op de kunstenaar in zowel zijn oeuvre als zijn publieke manifestatie. Al voordat de oprechtheidskwestie een feit is, probeert hij zich immuun te maken voor kritische opmerkingen over zijn (on)oprechtheid. Hij benoemt onoprechtheid en charlatanerie niet alleen als noodzakelijke strategie voor iedere kunstenaar, maar ook als esthetisch hulpmiddel, en bovendien als vast onderdeel van zijn karakter. Die laatste claim is typerend voor de ongrijpbaarheid van Reve voor veel critici, journalisten en collega's: Reve is oprecht onoprecht, hij neemt een authentieke pose aan. Ook Mulisch schreef dat hij zijn handen eerst diep in het zaagsel moest stoppen voordat hij de aal Reve vast kon pakken.

Deel III: probleemstelling en methode

Terwijl Reves oeuvre, onder meer door zijn sterk autobiografische karakter, in de jaren zestig en zeventig de maat genomen wordt met criteria die Wimsatt en Beardsley als intentionalistisch bestempelen, frustreert zijn manifestatie binnen én buiten zijn werk op den duur zelfs de meest welwillende speurders naar oprechtheid en authenticiteit. Tegelijk vertoont Reve ook op dit punt het openlijk reflectieve gedrag dat kenmerkend voor hem is. Zoals hij dat in zijn campagne voor Pannekoek deed met betrekking tot commercie, zo vermengt hij ook ten aanzien van de oprechtheidskwestie positionering en metapositionering, waardoor het wonderlijk amalgaam van 'oprechte onoprechtheid' ontstaat.

Die oprechte onoprechtheid is prominent aanwezig in de tweede helft van Reves schrijverschap. Reves spel met zijn identiteit bereikt in de tweede helft van zijn loopbaan een nieuw stadium.

---

[524] Zo noemt hij vrouwenpagina's in 'De overschatting', zijn bijdrage aan *De groene Amsterdammer* in 1948, 'de culminatie van journalistiek, de triomf van de middelmatigheid' (*VW VI*, p. 96). Later zal Reve regelmatig interviews geven aan damesbladen, en er zijn werk in voorpubliceren.

[525] Hoendervoogt stelt slechts twee vragen: hij wil weten wat Reve van dames en damesbladen vindt, en wat hij met het geld van de H.G. van der Vies-prijs gaat doen. Een bijkomende aanwijzing voor de min of meer fictieve status van het interview is overigens dat in de inleidende alinea wordt gesproken van 'personages' die aanwezig zijn bij het gesprek.

Nop Maas (2009, p. 634) noemt dit interview 'merkwaardig', en dat is het zeker, wanneer het afgenomen zou zijn door een werkelijke journalist. Maas vermeldt echter wel dat Hoendervoogt het pseudoniem is van Ten Harmsen van der Beek. Met die kennis – ook de vriendschap tussen Ten Harmsen van der Beek en Reve wordt door Maas beschreven – lijkt het pseudo-interview juist paradigmatisch voor Reves publieke optreden.

[526] Wierenga 1969. In 'Brief in een Fles gevonden' staat: 'God is mijn getuige, dat ik het verre van mij acht, u verdrietig te willen maken (alsof er niet genoeg misère op de wereld is), en u moet ook niet al die praat geloven, dat ik *negatief* ben en zo, wat bijvoorbeeld 'Senator' (witte as) Algra gezegd heeft, want ik leef voor anderen, dat is beslist een feit, en "uit de schatkamers van mijn geest" verrijk ik tenslotte mijn volk en daarmede, zij het indirekt, de gehele mensheid.' (*VW II*, p. 159).

Niet langer presenteert hij zich als één subject dat provoceert door geijkte tegenstellingen met elkaar te verbinden (zoals die tussen kunst en geld, en tussen burger en schrijver), hij neemt binnen en buiten zijn werk nadrukkelijk verschillende gedaantes aan en destabiliseert zo zijn identiteit. Op dit thema concentreer ik me in het derde deel van dit boek.

Reves spel met zijn identiteit is duidelijk zichtbaar in het werk van de jaren zeventig. De 'ik' in werken als *De taal der liefde* (1972) en *Een circusjongen* (1975) is niet langer probleemloos te beschouwen als een getrouwe kopie van Gerard Reve, zoals dat met de 'ik' in *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* nog wel mogelijk was. Veeleer is die 'ik' een gefictionaliseerde versie van de auteur. Reve voert zichzelf in het werk van de jaren zeventig dus als romanpersonage op, maar juist doordat hij dat personage zijn naam geeft en een biografie die in grote lijnen met de zijne overeenkomt, is het onduidelijk waar de fictie precies haar intrede doet. Maar Reve gaat verder dan dat. Niet alleen reflecteert hij in zijn werk veelvuldig op de vage grens tussen fictie en werkelijkheid, hij extraheert het fictionele waas waarmee hij zichzelf omhult ook naar de ruimte buiten de roman: naar biografieën, flapteksten en interviews, naar correspondentie en tv-optredens. Zo verdwijnt, als het om Reves identiteit gaat, het ijkpunt in de werkelijkheid. Reve maakt van zichzelf 'een stuk literatuur', zoals Evert Peet eens schreef.[527]

In het derde deel ligt de focus dus minder op de illusio, en meer op de artistieke illusie; minder op Reves deconstructie van het geloof in het literaire veld, en meer op de constructie en deconstructie van zijn eigen identiteit. Om te laten zien hóe Reve doet wat hij doet, zal ik me regelmatig, en gedetailleerder dan in de voorgaande hoofdstukken, over de structuur van Reves werk buigen. De analyses van boeken als *De taal der liefde*, *Een circusjongen* en *Bezorgde ouders* (1988) staan echter niet op zichzelf. Ik zal steeds verbanden leggen tussen die boeken en Reves publieke optredens, zoals *De Grote Gerard Reve Show* (1974), de *Nacht van de Poëzie* in Kortrijk (1975) en *Reve show* (1988), een televisieprogramma ter gelegenheid van Reves vijfenzestigste verjaardag. Het gaat me immers om de wisselwerking tussen oeuvre en publieke manifestatie.

Ik bedien me in de volgende twee hoofdstukken minder vaak van Bourdieus terminologie, maar dat betekent niet dat ik het cultuursociologische pad verlaat. Want hoewel Bourdieu er minder ruimte voor reserveert dan voor zaken als de illusio, symbolisch kapitaal en de omgekeerde economie, is de notie 'oprechtheid' een pijler van zijn theoretisch model. Zowel in *Distinction* als in *De regels van de kunst* stelt hij dat oprechtheid een voorwaarde is voor symbolische effectiviteit.[528] Alleen wanneer actoren samenvallen met de positie die ze in het veld innemen, en wanneer hun handelingen als oprecht en ondubbelzinnig worden gepercipieerd door de buitenwereld, zouden ze in staat zijn om symbolisch kapitaal te verwerven. De culturele wereld wordt volgens Bourdieu dus bevolkt door wat Rorty 'metafysici' noemt: mensen die handelen vanuit de overtuiging dat er een waarheid bestaat die nagestreefd moet worden, die niet twijfelen aan hun 'eindvocabulaire', en die handelen zonder de intentie achter dat handelen en hun eigen identiteit openlijk ter discussie te stellen.[529] Juist die ondubbelzinnigheid is bij Reve ver te zoeken.

Reves oprechte onoprechtheid is dus een probleem voor het model van Bourdieu, maar ze is dat óók voor wie zich dichtbij een van de twee polen bevindt waartussen de literatuurbeschouwing zich lang heeft bewogen. Voor de overtuigde *close reader* was het werk van Reve al problematisch, omdat de sterke band tussen schrijver en verteller/protagonist zich slecht leent voor een zuiver werkgerichte analyse (en zelfs een reden kan zijn om dat werk negatief te waarderen). De overtuigde intentionalist ziet zich vanaf de jaren zeventig voor het probleem gesteld dat de gestalte van de werkelijke auteur aan het zicht onttrokken wordt door het fictionele rookgordijn dat Reve rond zichzelf optrekt. Zo verstoort Reve niet alleen de (overwegend) structuralistische

[527] Peet 1985, p. 77.
[528] Bourdieu 1984a, p. 240, Bourdieu 1994, p. 29-30, p. 203. Zie ook: Bourdieu 1989 [1977], p. 261.
[529] Rorty 2007, i.h.b. p. 133-163.

blik die Bourdieu op het literaire veld werpt, door te reflecteren op de rol die hij in het veld speelt, maar ook de structuralistische blik van de narratoloog die een strikte scheiding hanteert tussen de fictionele ruimte binnen, en de werkelijke ruimte buiten het boek.
In de volgende twee hoofdstukken wil ik laten zien hoe Reve de oprechtheidskwestie binnen en buiten zijn werk tot een prominent thema van zijn schrijverschap maakt, en hoe hij daarbij de dichotomie fictie-werkelijkheid onderstreept én frustreert. In hoofdstuk vijf concentreer ik me op het werk uit de jaren zeventig en het principe van de parabasis, in hoofdstuk zes richt ik me op Reves vermeende racisme en op de roman *Bezorgde ouders*. In dat hoofdstuk bekijk ik of het concept 'impliciete auteur', dat onder narratologen voor veel discussie heeft gezorgd, dienst kan doen in een breder kader dan dat van de narratologie. In het laatste hoofdstuk keer ik terug naar Bourdieu en diens theorieën over de illusio, breng ik de problematiek van deel I, II en III samen, en besteed ik aandacht aan de nauwe verwantschap tussen de illusio en de artistieke illusie.

DEEL III DE DESTABILISERING VAN HET IK

5 Een mens, echt uit het leven

Voor de lezer is hij minder een schrijver dan wel een romanfiguur.

Harry Mulisch

Inleiding: de twee gezichten van ironie

'Wie ironisch spreekt, zegt het tegendeel van wat hij meent, maar zodanig, dat een ander dat doorziet.'[530] Dit schrijft Harry Mulisch in *Het ironische van de ironie*, het pamflet uit 1972 waarin hij Reve van racisme beschuldigt.[531] In Mulisch' optiek is ironie een eenduidige, geslaagde communicatieve handeling, waarbij het de ontvanger duidelijk is dat de boodschap van de zender zich in de omgekeerde wereld bevindt; wanneer de zender 'A' zegt, bedoelt hij 'niet-A'. Volgens Mulisch *lijkt* Reve zich van ironie te bedienen, maar doet hij dat niet. Hij gebruikt een tegenovergestelde techniek: 'Van het Reve zegt wat hij meent, maar zodanig dat de ander dat niet doorziet en denkt nog steeds met ironie te doen te hebben.' Reve maakt zo handig gebruik – misbruik, volgens Mulisch – van de indruk dat hij zich van ironisch uit, om ongestraft uitlatingen te doen die de ontvanger ontoelaatbaar zou vinden als hij ze niet als ironie zou percipiëren.

Mulisch heeft gelijk als hij stelt dat op veel van Reves uitingen het etiket 'ironisch' wordt geplakt. Sinds de publicatie van *Op weg naar het einde* worden er maar weinig recensies over Reves werk geschreven waarin het woord 'ironie' of 'ironisch' níet opduikt. Slechts enkelen van de besprekers maken in deze periode echter duidelijk wat ze precies onder ironie verstaan. Naast Mulisch doet Hans van den Bergh dat, in een artikel uit 1973 over humoristische stijlprocédés in *De avonden*. Hij komt tot niet minder dan veertien 'kategorieën van middelen' waarmee Reve een beroep doet op het gevoel voor humor van de lezer. Ironie is daar één van. Als voorbeeld noemt hij het moment waarop Frits van Egters zegt 'Wat een drukte, de bel staat gewoonweg geen ogenblik stil', terwijl hij zich op een zondag stierlijk verveelt en zich eindelijk één bezoeker aan de Schilderskade heeft gemeld.[532] Net als Mulisch vindt Van den Bergh een tekstplaats dus ironisch wanneer er het tegenovergestelde staat van wat er wordt bedoeld, maar op zo'n manier dat die bedoeling toch duidelijk wordt.[533]

Maar niet voor iedereen heeft ironie de strak omlijnde definitie die Mulisch en Van den Bergh hanteren. Zo duikt het woord op in een lezing over Reves schrijverschap van Hans Gomperts uit 1974. Gomperts besteedt daarin aandacht aan wat hij noemt het 'dubbel ik' in het vroege werk van Reve. De afstand die er in *Werther Nieland* en *De avonden* bestaat tussen het vertellend en het handelend subject – Gomperts vat de personale vertelsituatie in *De avonden* op als een verhulde ik-vertelsituatie – laat, zo zegt hij, een 'vrijwel onmerkbare en daardoor zeer werkzame ironie' toe. Frits en Elmer kijken volgens hem als (verhuld) verteller niet alleen kritisch naar hun omgeving, maar ook – en vooral – naar zichzelf.[534] Die verdubbeling van het ik treedt inderdaad al op op de eerste bladzijde van *Werther Nieland*, als een min of meer volwassen ik-verteller laat weten dat hij zijn belevingswereld als elfjarige beschrijft.

Gomperts laat de term 'ironie' in zijn lezing vrij achteloos vallen, maar het is duidelijk dat hij op iets anders doelt dan wanneer Mulisch en Van den Bergh het woord gebruiken. Ironie is hier geen retorisch middel met een mogelijk komisch effect, maar treedt op in een situatie waarin de verteller kritisch op zichzelf reflecteert, zodat er een splitsing ontstaat tussen het 'belevend' en het 'vertellend' ik. Bovendien, en dat is van belang, stelt Gomperts dat de ironie in *Werther Nieland* en *De avonden* 'vrijwel onmerkbaar' en dus moeilijk te traceren is: 'er zijn geen duidelijke tekenen die de lezer kunnen laten onderscheiden tussen identificatie en kritische afstand.'[535]

---

530 Mulisch 1976, p. 52.

531 Het stuk dat op 13 mei 1972 in *Vrij Nederland* verscheen is getiteld 'Over het geval G.K. van het Reve'. Bij verschijning in boekvorm zou het artikel worden herdoopt in *Het ironische van de ironie. Over het geval G.K. van het Reve.*

532 *VW I*, p. 74.

533 Van den Bergh 1973, p. 33. Overigens zegt Van den Bergh ironie slechts sporadisch in *De avonden* aan te treffen.

534 Gomperts 1981 [1974], p. 325.

535 Gomperts 1981 [1974], p. 325.

Kortom: we kunnen slechts vermoeden dat er sprake is van ironie. Zeker weten doen we het niet.

Deze twee visies op wat ironie is en hoe het werkt – die van Mulisch en Van den Bergh aan de ene, en die van Gomperts aan de andere kant – bevinden zich elk in een andere traditie. Mulisch en Van den Bergh geven blijk van een ironieconceptie die 'klassiek' genoemd kan worden, de visie van Gomperts bevat kenmerken van 'romantische' ironie.

In de klassieke retorica was ironie een stijlmiddel dat werd gebruikt om een gesproken betoog te verluchtigen. Door middel van gebaren en stembuigingen werd voor de goede verstaander duidelijk gemaakt dat de spreker het tegendeel bedoelde van wat hij zei. Quintillianus zette in de eerste eeuw na Christus in *De institutione oratoria* een dergelijke, functionalistische opvatting van ironie uiteen.[536] De manier waarop Gomperts de term in zijn lezing gebruikt, raakt aan de radicale betekenisverschuiving van ironie die Duitse theoretici aan het einde van de achttiende eeuw hebben veroorzaakt. Met Friedrich Schlegel als voorman muteerde ironie in die periode van een zuiver retorisch middel naar een filosofisch begrip; het werd een totaliserende opvatting over leven en kunst die bekend is komen te staan als romantische ironie. Onder invloed van deze denkbeelden werden auteurs die tevoren nooit als ironisch te boek stonden, zoals Diderot, Voltaire, Sterne, Shakespeare en Cervantes, plots boegbeelden van de ironie.

Het is niet eenvoudig om een adequate en bondige omschrijving te geven van romantische ironie. In de vele theorie die erover gepubliceerd is, zijn nauwelijks definities van het begrip te vinden.[537] Wel wordt romantische ironie door invloedrijke twintigste-eeuwse theoretici vaak afgezet tegen klassieke ironie, en dat maakt het een en ander duidelijk.[538] Voor een eerste indruk van het begrip kan Ernst Behler dienen, die aan het begin van zijn *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie* (1972) het verschil tussen klassieke en romantische ironie beschrijft. Na klassieke ironie op de bekende manier te hebben gekarakteriseerd als een merkbare discrepantie tussen het gesproken woord en de intentie van de spreker, omschrijft Behler romantische ironie als volgt.

> Die romantische Ironie bekundet sich [...] mehr in dem literarischen Verhältnis zwischen Autor und Leser, wobei der Autor die Rolle der Verstellung übernimmt, ironische Wendungen äußert und sich darüber hinaus in einer spielerischen, subjektiven, scheinbar unverpflichteten, *schwebenden und skeptischen Pose* gefällt [...] Sie erscheint als moderne Geisteshaltung, die sich zwar in ihrem literarischen Ausdruck, als Heraustreten des Autors aus seinem Werk, bis in das Mittelalter zurückverfolgen läßt, im romantischen Zeitalter aber erst als Ironie bezeichnet wurde und deshalb oft, im Gegensatz zur klassischen Figur, den Namen romantische Ironie erhielt.[539]

Klassieke ironie veronderstelt een perfecte lijnverbinding tussen zender (schrijver of spreker) en ontvanger (lezer of luisteraar), zodat de intenties van de zender weliswaar via een omweg, maar volledig en ondubbelzinnig op de ontvanger worden overgebracht.[540] Romantische ironie is de ruis op die lijn. Een van de effecten van romantische ironie is dat het voor de lezer niet vast te

---

[536] Vgl. Behler 1972, p. 25.

[537] Lilian Furst stelt in *Fictions of Romantic Irony* dat het een intrinsieke eigenschap van romantische ironie is dat het begrip zich niet laat definiëren (Furst 1984, i.h.b. p. 225-239). Paul de Man, die zich intensief met de ontologie van ironie heeft bezig gehouden, noemt een scherpe definitie van het begrip nog hoogst noodzakelijk in 'The Rhetoric of Temporality' (1969). Hij schrijft daar over de termen allegorie en ironie: 'The terms are rarely used as a means to reach a sharper definition, which, especially in the case of irony, is greatly needed.' (De Man 1983 [1969], p. 209). Een kleine tien jaar later komt hij echter tot een andere conclusie: 'It is very difficult,' zo schrijft hij in 'The Concept of Irony' (1977), 'impossible indeed, to get to a conceptualization [of irony] by means of definition.' (De Man 1996 [1977], p. 165.)

[538] Invloedrijke publicaties over romantische ironie zijn Strohschneider-Kohrs 2002 [1960], Behler 1972, Behler 1990, Booth 1975, Booth 2006 [1983] en Furst 1984. Een beknopt overzicht van de theorievorming over ironie wordt gegeven in Colebrook 2004. Ook verhelderend is het lemma 'Irony' in Beller & Leerssen 2007, p. 348-351.

[539] Behler 1972, p. 16 (curs. van mij, EP).

[540] Omdat het me met name om het geschreven woord gaat, vervang ik 'zender' en 'ontvanger' in het vervolg door respectievelijk 'schrijver' en 'lezer'.

stellen is of de schrijver zijn woorden een ironische lading mee heeft willen geven of niet. Romantische ironie ontneemt het zicht op de werkelijke positie van de schrijver, zijn positie wordt 'zwevend', zoals Behler het hierboven noemt. Ditzelfde onderscheid vinden we bij Wayne Booth. Hij spreekt van 'stabiele' ironie, als de betekenis van een uiting voor de ontvanger ondubbelzinnig te reconstrueren is, en van 'instabiele' of 'moderne' ironie als dit niet het geval is.[541]

De manier waarop klassieke en romantische ironie van elkaar worden onderscheiden, loopt parallel aan de wijze waarop de gelijknamige cultuurhistorische tijdvakken gebruikelijk tegenover elkaar worden geplaatst. Lilian Furst waagt zich in *Fictions of Romantic Irony* wat schroomvallig aan een schematisch onderscheid tussen de twee begrippen. Zij komt tot binaire opposities als stabiliteit (klassieke ironie) versus instabiliteit (romantische ironie), zekerheid versus onzekerheid, het innemen versus het ontwijken van een ethisch standpunt, streven naar communicatie versus het ontregelen daarvan, een retorisch middel versus een manier van zijn en ervaren, extraversie versus introspectie, het intact laten versus het doorbreken van de artistieke illusie, en het omkeren versus het vertroebelen van betekenis.[542]

De problemen met het conceptualiseren van romantische ironie worden voor een belangrijk deel veroorzaakt door het brede bereik van de term. De Man maakt in 'The Concept of Irony' een handzame indeling van drie manieren waarop het begrip is geanalyseerd en toegepast.[543] De eerste is het reduceren van ironie tot een esthetisch middel, een artistiek spel. Strohschneider-Kohrs' *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung* kan als toonbeeld van een dergelijke benadering worden beschouwd. Een tweede mogelijkheid is het reduceren van ironie tot een 'dialectiek van het ik' als reflexieve structuur; de fascinatie van De Man zelf. De derde manier is het inzetten van ironische momenten of structuren in een dialectiek van historische ontwikkeling. De Man noemt in dit verband het werk van Hegel en Kierkegaard.[544]

Het gaat mij met betrekking tot Reve voornamelijk om de tweede manier die De Man noemt, ironie als 'dialectiek van het ik'. Het is deze betekenis van ironie die Gomperts kort aanstipte toen hij het had over de verdubbeling van het ik in Reves vroege werk. Maar ook Mulisch raakt aan dit aspect van de romantische ironie, wanneer hij beschrijft hoe Reve zijn publiek op het verkeerde been zet. Hij verwijt Reve, zoals ik in deel II heb laten zien, dat deze in *De taal der liefde* de werelden van werkelijkheid en fictie in elkaar over laat lopen, onder andere door in zowel het verhalende als het epistolaire gedeelte van het boek een 'Gerard' op te voeren. Hierdoor, stelt Mulisch, wordt bij de lezer valselijk de indruk gewekt dat de 'Gerard' die de brieven aan Carmiggelt ondertekent geen persoon is, maar een personage. Terwijl Mulisch, geheel in lijn van de klassieke functie van ironie, op zoek is naar een eenduidige boodschap van een man uit een stuk, vindt hij in Reve iemand die ambigu is en zich binnen één boek in verschillende, meer en minder fictionele gedaantes presenteert. In feite verwerpt Mulisch bij Reve dus een vorm van ironie die hij zelf niet als ironie beschouwt.

Die ambiguïteit van Reve is natuurlijk niet alleen voor Mulisch een probleem; ze vormt de kern van de oprechtheidskwestie rond Reves persoon. In de jaren zeventig zal Reve die oprechtheidskwestie eigenhandig incorporeren in zijn schrijverschap. Door middel van een hyperbewust en soms ingenieus spel met fictie en realiteit maakt hij haar tot een vast attribuut van zijn imago, net zoals hij dat eerder deed met het katholicisme, het revisme en de commercialiteit. Hij doet dus precies wat zijn collega hem in *Het ironische van de ironie* verwijt, maar hij doet het openlijk, opzettelijk, en op een grotere schaal dan Mulisch deed voorkomen. Ik wil dat in dit hoofdstuk laten zien aan de hand van zowel Reves oeuvre als publieke

---

541 Booth 1975, i.h.b. p. 233-247 en Booth 2006 [1983].

542 Furst 1984, p. 225-239.

543 Tenzij anders vermeld, zal ik het begrip 'ironie' in het vervolg van dit hoofdstuk niet meer in de klassieke, retorische betekenis van het woord gebruiken.

544 De Man 1996 [1977], p. 169-170.

manifestatie uit de jaren zeventig. Ik concentreer me daarbij op *De taal der liefde* (1972), *Een circusjongen* (1975) en *De Grote Gerard Reve Show*, een televisieprogramma dat de NOS in mei 1974 uitzond. Centraal in deze analyses staat de parabasis, een begrip dat sterk verbonden is met de tweede betekenis van ironie die De Man noemt, de ironie als dialectiek van het ik. Aan de behandeling van de casussen gaat daarom een kort excurs over de parabasis vooraf, waarin ik onder meer een voorstel doe voor uitbreiding van het begrip.

De ontregelende parabasis

'Die ironie ist eine permanente Parekbase', schreef Friedrich Schlegel in 'Philosophische Lehrjahre', en dit aforisme is te beschouwen als de condensatie van zijn theorieën over literaire zelfreflectie.[545] De 'Parekbase' – parabasis, in het Nederlands – is afgeleid van het Griekse *parabainein*, wat 'naar voren treden' betekent.[546] In het oud-Griekse blijspel was de parabasis het moment waarop de handeling werd stilgelegd, en een koor, dat niet aan de handeling deelnam, zich direct tot het publiek wendde. De parabasis is dus in het blijspel geïncorporeerd, maar behoort feitelijk niet tot de dramatische handeling. Vaak werd er tijdens de parabasis satirisch gereflecteerd op politieke aangelegenheden, die niets met het werk zelf van doen hadden, of op het stuk zelf. Met de parabasis wordt dus de artistieke illusie tijdelijk doorbroken.[547]
Het was Schlegel te doen om deze doorbreking van de artistieke illusie, het moment waarop de handeling wordt stilgelegd en de stem van de auteur uit het werk naar voren treedt.[548] Het is echter belangrijk om te zien dat de artistieke illusie ook wordt *gemarkeerd* op het moment dat ze wordt doorbroken. Je kunt immers alleen iets als verstoord ervaren als je veronderstelt dat het vóór die verstoring intact was. Zo heeft de parabasis een wat paradoxale performatieve kracht: de doorbreking van de illusie bevestigt het bestaan ervan.[549] De parabasis constitueert dus het verschil tussen de categorieën 'fictie' en 'realiteit', het verschil tussen de wereld binnen en buiten de dramatische handeling, door de toeschouwer of lezer erop te wijzen dat die twee verschillende ruimtes er zijn. Maar op hetzelfde moment problematiseert de parabasis dit verschil, door de werelden van fictie en realiteit met elkaar te laten interfereren. De parabasis staat immers niet buiten het werk, ze maakt er deel van uit.
Er is nog een functie van de parabasis die hier de aandacht verdient, en die heeft te maken met de rol van de auteur. Oorspronkelijk werd tijdens de parabasis namelijk niet alleen commentaar geleverd op maatschappelijke aangelegenheden of het stuk zelf, er werd ook zelfsatire in bedreven door de dichter. De rol van de dichter werd vaak vertolkt door de leider van het koor, de zogeheten *coryphaeus*. (Soms trad de dichter zelf op als coryphaeus). Via de parabasis maakte de dichter zichzelf tot onderdeel van het stuk, precies op het moment waarop het publiek ook onderdeel van het stuk werd – het koor richtte zich immers direct tot de toeschouwers. Volgens Thomas K. Hubbard, die de parabases in de komedies van Aristophanes – de enige overgeleverde oud-Griekse blijspelen – onderzocht, vormt de zelfreflectie van de dichter de kern van de parabasis. Aristophanes presenteerde zichzelf in verschillende werken als

---

545 Schlegel 1971, p. 85.
546 Hoewel er strikt genomen een subtiel betekenisverschil bestaat tussen 'parekbasis' en 'parabasis', wordt het door Schlegel bedachte 'Parekbase' algemeen als synoniem van 'parabasis' beschouwd. (Zie: Behler 1988, p. 61 en Müller 1995, p. 63.)
547 Hubbard 1991.
548 Vgl.: Behler 1972, p. 79-80, De Man 1996 [1977], p. 178-179.
549 Volgens Monika Fludernik, die zich intensief bezighoudt met narratologie en fictionaliteit, is commentaar van een metanarratieve of metafictionele aard binnen een tekst de meest duidelijke markeerder van fictionaliteit. Hetzelfde geldt voor alle andere middelen waarmee de artistieke illusie wordt doorbroken. Ze stelt: 'If a narrative defies real-world expectations, it is immediately recognizable as fiction.' (Fludernik 2001, p. 95).

uiteenlopende persoonlijkheden aan het publiek. Omdat hij zijn identiteit op het toneel voorstelde als een constructie, een pose, werd zijn imago uitermate flexibel en instabiel. Hubbard beschrijft Aristophanes' identiteit in diens komedies dan ook als 'a moving target, never willing to be pinned down in one place or typecast in one role.'[550] De parabasis is dus niet alleen extradramatisch, betoogt Hubbard, maar ook zelfreflectief.

Ook De Man wijst op de zelfreflecterende functie van ironie en de parabasis. De reflectie zorgt ervoor dat het 'ik' van de auteur zich splitst in, zoals De Man het noemt, een 'empirisch ik', dat niet op zichzelf reflecteert, zichzelf niet kent en dus noodzakelijk inauthentiek is, en een ik dat zich boven dat empirisch ik verheft. Dit tweede ik objectiveert, en reflecteert op, het empirisch ik door middel van de taal. Het is door deze objectivering dat het empirisch ik als inauthentiek wordt gemarkeerd.[551] De zelfreflectie is dus een deconstructie van het (empirisch) ik, het moment waarop iemand een naïever deel van zichzelf kan bekijken en bespotten.

In 'The Rhetoric of Temporality' merkt De Man zijdelings op dat de parabasis het strikte onderscheid problematiseert dat de narratologie gewoonlijk maakt tussen de auteur van, en de verteller binnen een narratieve tekst.[552] En inderdaad: zodra de auteur nadrukkelijk door de mond van de vertelinstantie gaat spreken, voert hij een fictionele versie van zichzelf op en belemmert hij het zicht op de 'werkelijke', niet-fictionele auteur. Voor Schlegel dient de parabasis dan ook niet om de fictionele ruimte te defictionaliseren (het is geen aanslag van de werkelijkheid op de fictionele ruimte), maar om haar uit te breiden. Door middel van de verstoring van de artistieke illusie wordt de werkelijkheid – voor kortere of langere tijd – onderdeel van de fictionele ruimte. De parabasis is, volgens Schlegel, dus geen middel dat zorgt voor een verhoogde dosis realisme, maar voor een verhoogde dosis fictionaliteit.

Voor Schlegel was de doorbreking van de artistieke illusie de ultieme vorm van zelfreflectiviteit, en daarmee van de autonomie, van de literaire tekst; door die verstoring raakt de roman, het gedicht of het toneelstuk nog meer in zichzelf besloten.[553] Met deze redenering wees Schlegel echter, en dat is essentieel, niet op een intrinsieke eigenschap van de parabasis. Hij kende er een eigenschap aan toe. De beslissing die hij nam over het primaat van de fictie strookte met zijn theorieën over de zelfbeslotenheid van ironie en het ironische artistieke werk. Het is bovendien een beslissing van iemand die er van uitgaat dat de ruimtes van werkelijkheid en fictie normaal gesproken van elkaar gescheiden zijn.

Of er van een parabasis gesproken kan worden, en zo ja, welke uitwerking deze parabasis heeft op de fictionele en/of de werkelijke ruimte, is uiteindelijk een keuze van de lezer (of de toeschouwer), een keuze die afhankelijk is van zijn vooronderstellingen over de tekst (of het schouwspel). Zo is het signaleren van een parabasis zelf in wezen een performatieve daad: het is een *selffulfilling prophecy* die de categorieën fictie en werkelijkheid creëert – en zo de weg vrijmaakt voor de constatering dat er aan die categorieën gemorreld wordt.

Terug nu naar Schlegels definitie. Schlegel schreef: 'Die ironie ist eine *permanente* Parekbase.' In dit 'permanente' schuilt een paradox.[554] Een parabasis veronderstelt immers een solide ondergrond van fictie, omdat er zonder die ondergrond geen verstoring mogelijk is. Een *permanente* parabasis is een permanente doorbreking, een voortdurende frustratie van de illusie van een solide ondergrond dus, waardoor die doorbreking zélf het fundament wordt, en niet meer de illusie van een coherente fictionele wereld.

---

[550] Hubbard 1991, p. 32.

[551] De Man 1983 [1969], p. 211-216. Feitelijk is wat De Man hier 'inauthenticiteit' noemt het tegenovergestelde van wat doorgaans onder de term wordt verstaan. Vaak is het immers juist het *gebrek* aan zelfreflectie – het intuïtief handelen, het direct uiting geven aan gedachten en emoties – dat als authentiek wordt ervaren. Binnen de traditie van de romantische ironie wordt een subject als authentieker gezien naarmate het een hogere graad van zelfkennis bereikt.

[552] De Man 1983 [1969], p. 219.

[553] De Man 1983 [1969]. Vgl.: Benjamin 1973, p. 78-80 en Strohschneider-Kohrs 2002 [1960], p. 234.

[554] Vgl. De Man 1996 [1977], p. 178-179.

De hevige kritiek die Harry Mulisch in zijn pamflet uit op Reves werk en persoon heeft veel, zo niet alles, te maken met de problematiek van de permanente parabasis. Mulisch heeft de beslissing genomen om op het verhalende gedeelte van *De taal der liefde* het etiket 'fictie' te plakken, en moet vervolgens constateren dat de fictionele ruimte in het boek wordt platgelopen door de auteurspersona. Vanuit Mulisch' standpunt bezien bevat dit werk dus een permanente parabasis: Reve gaat de fictionele ondergrond continu met een drilboor te lijf, waardoor het onderscheid tussen auteur, verteller en hoofdpersonage onhelder wordt. Analoog aan Schlegel constateert Mulisch dat níet de fictionele ruimte, maar de werkelijkheid wordt aangetast door de parabasis. Omdat Reve zichzelf zo veelvuldig als vertelinstantie en personage in zijn oeuvre opvoert, wordt zijn identiteit ook in de publieke ruimte gefictionaliseerd. 'Voor de lezer', schrijft Mulisch, is Reve – en Mulisch doelt dan op de *persoon* Gerard Reve – 'minder een schrijver dan wel een romanfiguur.'[555]

Het verschil tussen Mulisch en Schlegel is natuurlijk dat die fictionalisering van de werkelijkheid voor Mulisch negatief gemarkeerd is. Hij accepteert het vertroebelen van de grenzen tussen de twee werelden niet. In zijn ogen krijgt de 'echte' Gerard Reve zo een vrijbrief om verstoppertje te spelen. Wanneer Reve in de werkelijke ruimte provocerende of racistische uitspraken doet, zoals in de brieven in *De taal der liefde*, worden die, betoogt Mulisch, maar al te gemakkelijk opgevat als uitspraken van een *personage*, terwijl ze wel degelijk van Gerard Reve zelf afkomstig zijn. Het is op dit punt dat Mulisch en Reve botsen. Terwijl Mulisch een strikt onderscheid handhaaft tussen werkelijkheid en fictie, is Reve aan het einde van de jaren zestig en in de jaren zeventig druk doende om die twee categorieën met elkaar te vermengen. De ironiserende afstand tussen vertellend en belevend ik die Gomperts in het vroege werk van Reve constateerde, en die hij nog 'vrijwel onmerkbaar' noemde, verwordt in die periode tot de spil van Reves zelfmanifestatie, zowel binnen als buiten zijn werk.

<u>De parabasis bij Reve. Een verkenning</u>

In twee artikelen is het verband tussen Reves oeuvre en romantische ironie verkend. Sjaak Hubregtse publiceerde in 1990 'Reve en romantische ironie', van de hand van Ton Anbeek verscheen het bijna gelijknamige 'Reve en de romantische ironie' (1996).[556] Zowel Anbeek als Hubregtse achten kennis van romantische ironie van groot belang voor het begrip van Reves werk. Hubregtse stelt dat het onmogelijk is om Reves werk te interpreteren en te waarderen zonder 'op zijn minst enigszins' op de hoogte te zijn van het begrip romantische ironie, en volgens Anbeek is Reves gebruik van romantische ironie niets minder dan een mijlpaal in de Nederlandse literatuurgeschiedenis.

Hubregtse en Anbeek zien de parabasis beiden als belangrijk element van romantische ironie, al gebruikt Anbeek de term zelf niet; hij heeft het over het moedwillig doorbreken van de werkelijkheidsillusie.[557] Anbeek geeft twee voorbeelden van zo'n doorbreking, een uit *Peer Gynt* van Ibsen, en een uit Kellendonks roman *Letter en geest.* In beide voorbeelden wordt door de doorbreking het artificiële karakter van het werk benadrukt. De passage van Kellendonk is wat te lang om hier aan te halen, maar die uit *Peer Gynt* maakt het punt voldoende duidelijk: een

[555] Mulisch 1976, p. 45.
[556] Hubregtse 1990, Anbeek 1996b, p. 111-124 (een Engelstalige versie hiervan is Anbeek 1996a). Anbeek verwijst in zijn artikel niet naar het stuk van Hubregtse.
[557] Anbeeks terminologie kan voor enige verwarring zorgen: hij heeft het immers over het doorbreken van de '*werkelijkheids*illusie', daar waar anderen spreken van de doorbreking van de *artistieke* illusie. Uit Anbeeks betoog blijkt echter dat hij het over hetzelfde heeft als wat ik hiervoor heb aangeduid als 'artistieke illusie'. Onder de werkelijkheidsillusie verstaat Anbeek de illusie die ervoor zorgt dat het verhaal of het drama door de lezer of toeschouwer als realiteit wordt ervaren.

personage merkt in de vijfde acte op dat iemand niet kan sterven in het midden van de vijfde acte.[558]

Vervolgens stelt Anbeek een passage uit Reves *Moeder en zoon* min of meer op een lijn met deze voorbeelden. Het gaat om een zin uit het vijfde hoofdstuk van het boek, waarin de ik-verteller zijn eerste ontmoeting met Matroos Vos beschrijft. De ik zit in een trein, ziet een jongen op het perron, en reikt deze vlak voor het vertrek van de trein zijn visitekaartje aan. De verteller heeft zich in de voorafgaande hoofdstukken ondubbelzinnig als Gerard Reve gepresenteerd. Hij vermeldt dat de ontmoeting met Matroos Vos zich voordeed in het jaar waarin hij 41 zou worden; hij is dan zeventien jaar schrijver. Deze informatie strookt met de biografie van Reve: als de publicatie van *De avonden* als startpunt van diens schrijverschap wordt beschouwd, werd Reve schrijver in het jaar waarin hij 24 werd: 1947.[559] De ontmoeting met Matroos Vos moet zich dus hebben afgespeeld in 1964. Anbeek wijst een illusiedoorbreking aan in deze zin uit het boek:

> De spoortreinen reden toen nog zoals het behoorde: op stoom, die door de verbranding van steenkool in een lokomotief werd opgewekt.[560]

In 1964 reden er echter al jaren geen stoomtreinen meer in Nederland. Door dit anachronisme krijgt het fragment, zoals Anbeek opmerkt, een sprookjesachtig karakter. Er is hier inderdaad sprake van een illusiedoorbreking, maar ik denk dat de vergelijking met de voorbeelden uit Ibsen en Kellendonk mank gaat. Want hoewel alle voorbeelden de fictionaliteit van de verhaalwereld benadrukken, heeft de passage van Reve een effect dat tegenovergesteld is aan dat bij Ibsen en Kellendonk. Bij Ibsen en Kellendonk herinnert de doorbreking van het verder stabiele discours de lezer of toehoorder eraan dat het verhaal artificieel is, dat het zich in de fictionele ruimte bevindt. Bij dit voorbeeld uit *Moeder en zoon* is het precies andersom. Tot op dat moment heeft de tekst zich gepresenteerd als een waarheidsgetrouw verslag van Reves toenadering tot de rooms-katholieke kerk. De implementatie van het stoomtreinanachronisme zorgt ervoor dat het realistisch ogende discours doorbroken wordt: de doorbreking bestaat uit een fictioneel element. Het feit dat Anbeek juist dít element als voorbeeld van een illusiedoorbreking kiest, laat zien dat hij – net als veel andere lezers overigens – de beslissing heeft genomen het verhaal in *Moeder en zoon* tot op dat moment in de werkelijke ruimte te situeren.

Een parabasis herinnert de lezer aan het artificiële karakter van de wereld die voor hem wordt opgeroepen. De lezer die een reguliere roman leest, weet natuurlijk dat er sprake is van een artistieke illusie, maar moet die wetenschap tijdelijk en voorwaardelijk naast zich neerleggen om de verhaalwereld te kunnen ondergaan. De parabasis werkt ontregelend, omdat hij de lezer weer met zijn neus op de feiten drukt die hij juist probeerde te vergeten. Wat er in het stoomtreinfragment gebeurt, is iets anders. De lezer die het voorafgaande als een min of meer feitelijk relaas tot zich heeft genomen – en Anbeek is zo'n lezer – wordt niet *herinnerd* aan het feit dat er een artistieke illusie is, maar hem wordt *onthuld* dat er een artistieke illusie is. Hierdoor wordt hij gedwongen om zijn hypothese over het realistische karakter van de tekst bij te stellen. Het (extra) ontregelende aan dit fragment is niet dat de artistieke illusie wordt doorbroken, maar dat de illusie wordt doorbroken dat er geen artistieke illusie is.

Waarschijnlijk onbedoeld wijst Anbeek hier op een belangrijke karakteristiek van Reves werk als het om illusieverstoring gaat: de verstoringen treden niet in één, maar in beide richtingen op.[561]

---

[558] In de Engelse vertaling luidt de tekst: 'As for that, don't worry; a fellow doesn't / Die in the middle of the fifth act.' (Ibsen 1998, p. 134.)

[559] Vóór *De avonden* publiceerde Reve de verhalen 'De ondergang van de familie Boslowits' in *Criterium 4* (1945-1946), p. 788-813 en 'De laatste jaren van mijn grootvader' in *De Nieuwe Stem 2* (1947), p. 18-28.

[560] *VW III*, p. 510.

[561] Een voorbeeld van een 'gewone' parabasis geeft Anbeek ook: de gecursiveerde commentaren aan het einde van sommige van de *Tien vrolijke verhalen*.

Voor de tweede richting, de doorbreking van de illusie dat er geen artistieke illusie is, stel ik de term 'hyperparabasis' voor.[562] Voor deze vorm van parabasis is vrij weinig aandacht in theorieën over romantische ironie; een aparte naam wordt er bij mijn weten niet aan gegeven. Wel onderscheidt Ernst Behler (1972) beide richtingen. De romantici, stelt Behler, gebruikten de techniek van de verstoring 'nicht allein im Sinne einer Zerstörung der literarischen Fiktion durch die Präsenz des Autors, sondern auch im umgekehrten Verfahren, wobei die soliden Konturen der Realität in eine imaginative Sphäre verflüchtigt werden.'[563] Behler noemt E.T.A. Hoffmann als voorbeeld van een schrijver die zich vaak van dit type verstoringen bediende.

Zoals ik al opmerkte, is de permanente parabasis een paradox: ze ondergraaft de notie van een solide fictionele ondergrond die de parabasis nodig heeft om effect te sorteren. Datzelfde geldt voor de permanente hyperparabasis. En wanneer parabasis en hyperparabasis maar vaak genoeg, en in combinatie, in hetzelfde werk optreden, heeft dat als gevolg dat iedere stabiele hypothese van de lezer over de positie van het werk wordt gefrustreerd. Positioneert de lezer het werk (of een substantieel fragment daaruit) in de werkelijke ruimte, dan treden er talloze verstoringen van die assumptie op, positioneert de lezer het werk (of een substantieel fragment daaruit) in de fictionele ruimte, dan wordt díe aanname bij voortduring ontkracht.

Ook in de manier waarop Hubregtse het begrip parabasis met het werk van Reve in verband brengt, schuilen essentiële noties over Reves spel met fictie en realiteit. Uit Hubregtses wat tentatieve rederingen blijkt opnieuw dat de beslissing van de lezer over het fictieve dan wel referentiële karakter van een tekst voorafgaat aan het signaleren van parabases. Hubregtse zegt *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* te beschouwen als 'globaal gezien dermate niet-fictief dat verstoring van de artistieke illusie nauwelijks nog nodig is'.[564] Wonderlijk genoeg vindt hij in die werken naar eigen zeggen toch een 'groot aantal' voorbeelden van parabasis. Hoe kan dat?

Die vraag laat zich het best beantwoorden aan de hand van een voorbeeld dat Hubregtse van parabasis in dit werk geeft. Het gaat om een korte interruptie in 'Brief door tranen uitgewist' uit *Nader tot U*:

> (– Mammie, droomt hij dat nou allemaal, of is het echt? – Kind, niet zo zeuren.)[565]

Met deze zin wordt een mijmering onderbroken die het belevend ik heeft tijdens een bezoek aan dichter Nico V. (Verhoeven), een mijmering over het schrijven van boeken, verhalen en gedichten over de Meedogenloze Jongen. De ik fantaseert over het schrijven van een verhaal (of een boek of gedicht) waarin hij de Meedogenloze Jongen seksuele hand- en spandiensten verleent. De bovenstaande interruptie volgt op een passage waarin de ik het zaad van de Meedogenloze Jongen 'in een weldadige, verzengende gloeiing' in zijn handpalm voelt spuiten. Het is dus geen onderbreking van het realistisch ogende discours waarin de ik Nico V. bezoekt, maar van een fictioneel kader, een zeer korte raamvertelling, *binnen* dat realistische discours. Dit kader bestaat strikt genomen zelfs uit twee fictionele niveaus: de ik fantaseert (buitenste fictionele niveau) over het schrijven van fantastische verhalen (binnenste niveau).

Het is overigens de vraag op welk niveau de parabasis zich precies voltrekt. Met de interruptie worden twee personages de tekst in gekatapulteerd – een moeder en haar kind – die in de rest van de tekst geen rol spelen. Daardoor is het onduidelijk vanuit welke positie, en waarop, het kind commentaar geeft. Het is mogelijk dat het kind is geïncorporeerd in de fantasie van de ik-verteller; het geeft dan commentaar op het voltooide verhaal van de Meedogenloze Jongen (het kind leest het verhaal, of wordt eruit voorgelezen). Het kan ook zo zijn dat het kind getuige is van de fantasie van de ik-verteller, maar er geen deel van uitmaakt. De vraag die het stelt heeft dan betrekking op de mijmering over het schrijven van een verhaal. Een laatste mogelijkheid is

[562] Ik dank Matthieu de Bakker voor zijn suggesties op dit punt.
[563] Behler 1972, p. 44.
[564] Hubregtse 1990, p. 79.
[565] *VW II*, p. 229.

dat het kind zich buiten het kader van 'Brief door tranen uitgewist' bevindt, en commentaar geeft op het verslag van het bezoek aan Nico V., waarbinnen verslag gedaan wordt van een mijmering, waarbinnen een verhaal wordt geschreven.
Hoe het ook zij, van belang is hier dat Reve door middel van een dagdroom binnen het realistisch ogende discours een fictioneel binnenkader creëert. Deze fictionele binnenruimte maakt vervolgens een parabasis mogelijk. Dit is waarom Hubregtse een verstoring van de artistieke illusie kon signaleren, terwijl die illusie in zijn lezing van *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* grotendeels afwezig is.
Er is nog iets wat opvalt aan het voorbeeld dat Hubregtse gebruikt, en dat heeft te maken met de aard van de interruptie door het kind. In deze parabasis – of, om het scherper te stellen: in het fragment dat volgens Hubregtse een parabasis is – wordt niet alleen de juist opgebouwde illusie doorbroken, het kind bevraagt ook direct het werkelijkheidsgehalte van dat waarvan het getuige is: het kind wil weten of het beschrevene 'echt' of een droom is. De parabasis verwijst hier dus expliciet naar zijn eigen functie: het markeren, en verstoren, van de categorieën 'fictie' en 'realiteit'. Als het kind iets had gezegd als: 'Mammie, wat doet die man raar' had dat ook als parabasis beschouwd kunnen worden, maar was de preoccupatie met de categorieën fictie en realiteit niet zo sterk geweest.
In het vervolg van dit hoofdstuk bespreek ik als gezegd de representatie van het 'ik' in Reves oeuvre en publieke manifestatie van de jaren zeventig. Ik zal me daarbij richten op de drie aan elkaar verwante elementen die ik hierboven heb besproken: de openlijke preoccupatie met fictie en realiteit, de (reguliere en hyper-)parabasis en de implementatie van (fictionele of non-fictionele) binnenkaders. Net als hierboven zal ik veelvuldig gebruikmaken van de termen 'fictie' en 'realiteit'. Daarmee is níet gezegd dat ik zoiets als een intrinsiek onderscheid tussen die twee categorieën veronderstel. Ik wil aannemelijk maken dat Reve de gewoonte om dit onderscheid te hanteren voortdurend frustreerde, en laten zien op welke manier hij dit deed. Anders gezegd: ik heb de conventie nodig van de strikte scheiding tussen de fictionele en de werkelijke ruimte, de conventie die de parabasis mogelijk maakt, om uiteen te kunnen zetten hoe Reve met die twee categorieën heeft gespeeld.

Wat is waar? Het instabiel ik binnen Reves werk

In veel van Reves proza van eind jaren vijftig en de jaren zestig – beginnend met vier van de *Tien vrolijke verhalen* – treedt een ik-verteller op die volledig overeen lijkt te komen met Gerard Reve zelf, met de 'concrete auteur' dus, zoals dat in de narratologie heet.[566] Zeker in *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* staat nauwelijks iets dat die aanname ontkracht: beschreven plaatsen, gebeurtenissen en personen komen aantoonbaar overeen met de realiteit. Het idee dat de verteller Gerard Reve ís, wordt bovendien ondersteund door Reves verdediging in het Ezelproces, waarin hij geen onderscheid maakt tussen de gedachten van de ik-verteller en die van zichzelf. Veel contemporaine critici menen dan ook, met Hans Gomperts, dat Reve in *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* alle maskers heeft laten vallen.[567] De inhoud van de 'brievenboeken' moet volgens hen dus in de reële ruimte worden gesitueerd, van een artistieke illusie is geen sprake. Deze aanname zal ik in het vervolg aanduiden als de 'realistische hypothese'.
Ook in het verhalend proza van de jaren zeventig lijkt Reve voort te borduren op dit zowel in commercieel als artistiek opzicht succesvol gebleken concept. Een kleine greep uit de vele signalen die hierop wijzen: in *De taal der liefde* woont het belevend ik in de zomer van 1968 op de Plantage Kerklaan, waar ook Reve in die tijd verbleef, in *Een circusjongen* is de ik een schrijver en

---

[566] In plaats van 'concrete auteur' worden ook wel de termen 'historische auteur' en 'empirische auteur' gebruikt.
[567] Gomperts 1981 [1974], p. 334.

krijgt hij net als Reve een koninklijke onderscheiding, en in *Oud en eenzaam* haalt de verteller herinneringen op aan de communistische opvoeding die ook de auteur heeft genoten. Bovendien heet de verteller in al die boeken 'Gerard', en hebben zijn liefdesvrienden dezelfde namen als die van de concrete auteur. Toch is er in deze werken iets anders aan de hand dan in de brievenboeken. Want hoewel de realistische hypothese door veel tekstelementen wordt ondersteund, wordt zij ook ontkracht – in het ene werk met hogere frequentie dan in het andere. Veel van deze verstoringen zijn echter dubbelzinnig: ze duwen de tekst de fictionele ruimte binnen, maar voorzien die ruimte vervolgens toch weer van een realistisch tintje. De verteller schuift in deze werken dus opzichtig met de grenzen tussen fictie en realiteit, en op die verschuivingen richt ik mijn aandacht.

Biografische fictie en gefictionaliseerde biografieën

'Pang! Pang! Attaqueren!' Zo onderbreekt Gerard in *De taal der liefde* een van de vele verhalen die hij, ter lustopwekking en vermaak, aan zijn vriend Woelrat vertelt.[568] De arme Woelrat lijkt te schrikken van dit spontane militarisme, maar Gerard stelt hem gerust: 'Ik dacht alleen maar aan de oorlog, Woelrat [....] Ik dacht aan toen, in Indië, toen ik daar luitenant was; hoe we jongens martelden, die we gevangen hielden.'[569] Ook in *Een circusjongen* lijkt de verteller op een bepaald moment te verwijzen naar zijn diensttijd in Indië:

> Ik moest mijn liefde verzwijgen, en stond sprakeloos tegenover de betoverende verschijningen van zeeverkenners, oorlogsmatrozen, jonge metselaars en, als officier strijdend onder des Vaderlands vaandel, tegenover de jonge recruten die aan mijn leiding waren toevertrouwd en tegenover wie ik wel het minst van allen mijn gevoelens van vertedering, heimelijke aanbidding en hartstocht, op straffe van uiterste smaad en schande, mocht openbaren.[570]

Er zijn twee redenen waarom deze passage niet naar de realiteit lijkt te verwijzen. De eerste is een stilistische: de gedragen toon van het verhaalde, compleet met hyperbolen en archaïsmen, doet vermoeden dat de verteller de lezer hier een hoogromantisch sprookje van eigen makelij voorschotelt over oorlog, vaderland en verboden liefde. De tweede is biografisch: de lezer die op de hoogte is van Reves levensloop, weet dat de schrijver nooit als militair in Indië is geweest. Tijdens de Indonesische Onafhankelijkheidsoorlog (1945-1949) was Reve in Amsterdam druk bezig om zichzelf als schrijver te lanceren.
Maar tóch corresponderen deze herinneringen van de verteller met een biografie van Reve. Deze zou drie jaar later achterin *Een circusjongen* worden opgenomen, onder de titel 'Levensloop van de schrijver'.[571] De tekst bezit op het eerste gezicht alle kenmerken van een reguliere, objectieve biografie. Een neutralere kop is nauwelijks denkbaar, de tekst is geschreven in de derde persoon enkelvoud, en het leven van Gerard Reve wordt kort samengevat middels de opsomming van een aantal hoogte- en dieptepunten. Het lijkt duidelijk dat de roman *Een circusjongen* ten einde is, en dat een redacteur van de uitgeverij enige lege bladzijden heeft gevuld met achtergrondinformatie over de auteur. Maar die schijn blijkt bedrieglijk. Zo is het wat vreemd dat de samensteller van de biografie ruimte geeft aan zijn persoonlijke antipathieën; Reve trok volgens de biograaf in Oost-Indië ten strijde tegen het 'rode oproer van de

---

568 Met 'Gerard' doel ik hier op het belevend en vertellend ik, en dus niet op de auteur Gerard Reve.
569 *VW II*, p. 476. Even later zegt Gerard tegen Woelrat: "'[...] ik dacht, Woelrat, dat hij eigenlijk net zo gemarteld zou moeten worden als de jongens die wij martelden en verhoorden, toen, in ons Indië, toen ik luitenant was bij de militaire polietsie–'" (*VW II*, p. 476-477).
570 *VW III*, p. 119.
571 *VW III*, p. 178-180. Een uitgebreidere versie van deze levensloop verscheen wel al vóór *De taal der liefde*, en wel in 1969, in het 'Extra Van het Reve-nummer' van het tijdschrift *Dialoog*. De tekst is door Reve geschreven, maar in *Dialoog* wordt Willem van Albada als auteur vermeld. (Van Albada 1969. Deze tekst is integraal opgenomen in Maas 2010, p. 497-499.)

rampokkende en moordende guerillabenden'. En voor wie enigszins op de hoogte is van het werkelijke leven van Reve is al bij het lezen van de eerste zin – 'De romanschrijver en volksdichter Gerard Reve werd in 1923 te Amsterdam uit Baltisch-Russische ouders geboren' – duidelijk dat de levensbeschrijving, op z'n zachtst gezegd, geromantiseerd is. Hoewel er een groot aantal controleerbare en algemeen bekende feiten wordt vermeld (de publicatie van *De avonden* en *Nader tot U*, het proces tegen godslastering, Reves toetreding tot de rooms-katholieke kerk, de toekenning van de P.C. Hooftprijs en de koninklijke onderscheiding in 1974), laat Reves levensverhaal zich lezen als een jongensboek. De schrijver vecht in Indië, heeft een liefdesaffaire met een Javaanse prins, wordt gevangen gezet, krijgt gratie van de koningin en leidt twaalf jaar een zwervend bestaan als onder meer vrachtwagenchauffeur. En dat alles op twee pagina's. De lezer die zijn hypothese over deze tekst heeft geconstrueerd op basis van de manier waarop de tekst zich aanvankelijk presenteert – als een reguliere, objectieve biografie dus – ziet zich voortdurend geconfronteerd met een hyperparabasis: de illusie dat er geen artistieke illusie is wordt in bijna iedere regel doorbroken.

In een reguliere roman zouden verwijzingen naar de biografie van de auteur een verstoring van de fictionele ruimte betekenen, een parabasis dus. Maar als er de verteller in *Een circusjongen* en *De taal der liefde* over zijn heldendaden in Indië spreekt, is er het omgekeerde aan de hand: de verwijzing naar de biografie van Reve smokkelt geen realistisch, maar een fictioneel element het werk binnen.[572] Zo valt de ik-verteller dus samen met de concrete auteur van de tekst, maar brengt die identificatie, door de mystificatie van de gestalte van die concrete auteur, geen realistische sensatie teweeg (zoals bij het lezen van een dagboek, mémoires of *Op weg naar het einde*), maar een fictionele. Zoals de biografie niet is wat ze lijkt na een eerste, vluchtige blik, zo is ook de tekst van de beide boeken dat niet. De concrete auteur Gerard Reve is in het werk van de jaren zeventig niet meer zo stabiel als hij was ten tijde van de brievenboeken in de jaren zestig.

De implementatie van de biografie, en de verraderlijke zweem van objectiviteit die daarmee gepaard gaat, is een eerste manier waarop de ruimtes van fictie en realiteit in het werk van de jaren zeventig met elkaar interfereren. In *Een circusjongen* zorgt 'Levensloop van de schrijver' daarbij expliciet voor de verbinding tussen de ik-verteller van het verhaal en Gerard Reve zelf. De ik-verteller wordt in de gecursiveerde inleidingen van ieder hoofdstuk namelijk 'de schrijver' genoemd, in de biografie staat 'de schrijver' gelijk aan Gerard Reve.

Ook in andere werken uit de jaren zeventig zijn biografieën opgenomen. Achterin de brievenverzameling *Ik had hem lief* (1975) staat 'Bewogen leven', een tekst die nagenoeg identiek is aan die achterin *Een circusjongen*.[573] In *Oud en eenzaam* (1978) neemt de verteller voor aanvang van het eerste hoofdstuk zelf de pen op om zijn familiegeschiedenis uit de doeken te doen. Ook deze tekst, 'In Memoriam' staat bol van de avonturen. We leren dat de familie Reve – hier identificeert de verteller zich opnieuw met de concrete auteur – stamt uit een oud geslacht van

---

572 Natuurlijk zag de lezer van 1972 in de door mij geciteerde passage uit *De taal der liefde* nog geen verwijzing naar de biografie achterin *Een circusjongen*, dat immers pas in 1975 verscheen. Wel kende hij de gefingeerde biografie mogelijk al uit het 'Extra Van het Reve-nummer' van *Dialoog* (Van Albada 1969).

573 Afgezien van enkele kleine wijzigingen, verschilt 'Bewogen leven' van 'Levensloop van de schrijver' omdat de volgende twee fragmenten uit de laatstgenoemde tekst in 'Bewogen leven' ontbreken:

'In hetzelfde jaar [1969] vindt hij op zijn bedevaart naar Lourdes een gedeeltelijke genezing voor zijn twee ernstige ziekten: zijn alkoholisme en zijn erfelijke zwaarmoedigheid, en ondanks zijn bezwaren tegen tal van praktijken van Rome, treedt hij toe tot de Rooms-Katholieke Kerk. Negen jaren later geeft hij het voornemen te kennen, deze wederom te verlaten, maar door tussenkomst van de pauselijke nuntius laat hij zich bewegen zijn voorgenomen uittreding voorlopig te herroepen, waarbij hij de opdracht ontvangt, zijn kritiek op de Kerk in een geheim rapport aan de Paus kenbaar te maken.' (*VW III*, p. 179.)

'Door zijn paradoxale uitspraken en zijn dikwijls uitdagende optreden is Gerard Reve afwisselend uitgemaakt voor een goddeloze spotter, een rechtse racist, een chauvinistisch royalist en een bijgelovig occultist; velen echter zien in hem een martelaar en heilige, en de apostel van een nieuwe en waarachtige moraal.' (*VW III*, p. 180.)

Russische landadel.[574] Na de revoluties van 1917 vluchtten Reves ouders naar Finland en Zweden, en kwamen uiteindelijk in Nederland terecht. De familiegeschiedenis, een duidelijke pastiche op de 19de-eeuwse Russische roman, biedt eveneens een verklaring voor het feit dat Reve bij tijd en wijle de titel 'Markies' voerde. Door middel van al deze biografieën creëert Reve een afkomst en levensverhaal voor zichzelf die sterk contrasteren met zijn vaak geuite verzuchting dat hij een leeg leven leidt. In *Veertien etsen*, bijvoorbeeld, klaagt de verteller nog over zijn 'verloren' en 'onzinnig' leven 'waarin al heel weinig gebeurd was' en benijdt hij Bullie, die een zwervend en roekeloos bestaan heeft geleid, onder andere als vrachtwagenchauffeur.[575] In de jaren zeventig ontwerpt Reve een autohagiografie – compleet met een bestaan als vrachtwagenchauffeur – die de geschiedenis van Bullie moeiteloos in de schaduw stelt.

Ontregelingen in *De taal der liefde*

Een tweede manier waarop Reve voor interferentie tussen de fictionele en reële ruimte zorgt, is het centraal stellen van de daad van het vertellen. Dit gebeurt door het opnemen van verhalen binnen het verhaal, waardoor fictionele binnenkaders ontstaan, en door veelvuldige reflectie op het vertellen van die verhalen en op de daad van het schrijven. Al deze elementen zijn manifest aanwezig in *De taal der liefde*.

In de oorspronkelijke versie van *De taal der liefde* (vóór de bundeling met *Lieve jongens* in 1980) breken de 'Brieven aan een kunstbroeder' (Simon Carmiggelt) het narratieve gedeelte van het boek in tweeën. De hoofdstukken 'Gezond Leven' en 'De Taal Der Liefde' vormden het eerste deel, de hoofdstukken 'Liefde Zonder Naam', 'Wie Zijn Vriend Liefheeft...' en 'Spaart De Roede Niet' het tweede. In het eerste deel opent zich al snel een soort matroesjka van herinneringen. De verteller begint met een verslag van het verblijf in de villa van 'De Nederlandse uitgever Van O.' (Van Oorschot) in 1969, dat aanleiding vormt om enkele dagen in de zomer van een jaar eerder te beschrijven, toen de verteller en zijn vriend Tijger kennis maakten met de Duitse toerist Peter Z. Ook die geschiedenis bevat weer herinneringen, zoals die aan een moment waarop de verteller als jongen zag hoe een buurjongetje werd gestraft door diens vader. Deze structuur van een-geschiedenis-in-een-geschiedenis-in-een-geschiedenis is sinds *Op weg naar het einde* kenmerkend voor Reves werk.[576]

Het verhaal over Tijger en Peter Z. wordt door de verteller geïntroduceerd met de opmerking dat wat komen gaat een 'wederom eenzame geschiedenis' is, die hij moet 'opschrijven'. Door de nadruk op het schrijven te leggen, identificeert de verteller zich met de auteur, zoals dat ook in *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* gebeurt.[577] In het verhaal komt het tot seksueel verkeer tussen Tijger en Peter Z., terwijl het belevend ik masturbeert, onzichtbaar en onhoorbaar voor zijn vriend en diens verovering. Het verslag breekt af als Peter Z. is vertrokken en Tijger en de ik hem een brief hebben geschreven.

De verteller presenteert het verhaal over Tijger en Peter Z. alsof hij het direct aan de lezer vertelt. Maar na de onderbreking door de brieven aan Carmiggelt is de vertelling plotseling in een andere tijd en ruimte beland. De ik, die 'Gerard' en 'Wolf' wordt genoemd, ligt nu in bed

---

[574] Zie: *VW III*, p. 213-219. Die identificatie vindt ook plaats in de 'Proloog' van *Oud en eenzaam*, die begint met de mededeling: 'Nu ik dit boek, op 7 Juni van het jaar 1976, te des namiddags vijf minuten over twee, begonnen ben te schrijven [...].' (*VW III*, p. 212.)

[575] *VW II*, p. 392-393, 400-401. In de 'Proloog' van *Oud en eenzaam* komt een gelijksoortige verzuchting voor: 'Als zo dikwijls, komt ook nu mijn eigen leven mij als onbelangrijk en zinloos voor, en zie ik nergens in dat leven iets dat groots of heldhaftig genoemd zou mogen worden of dat, in helderheid en geladenheid, de kracht zou bezitten van een symbool, dat het zin en duiding zou kunnen geven.' (*VW III*, p. 212.) Zie ook: *VW IV*, p. 404 (*De stille vriend*), *VW V*, p. 60 (*Bezorgde ouders*), p. 644 (*Het hijgend hert*), *VW VI*, p. 491 ('Zout').

[576] Ook de verteller zinspeelt hier in het tweede deel op, als hij vermeldt: 'Ik was begonnen hem [Woelrat] de gehele geschiedenis te vertellen, maar *zoals gebruikelijk* ging ik telkens verder achterwaarts, de geschiedenis van de voorgeschiedenis in, en op die manier schoot ik niet hard op.' (*VW II*, p. 446 (curs. van mij, EP).)

[577] Zie bijvoorbeeld vergelijkbare opmerkingen in 'Brief uit Edinburgh' (*VW II*, p. 22, 27).

met zijn vriend Woelrat, aan wie hij verhalen vertelt. Gerard blijkt Woelrat juist deelgenoot te hebben gemaakt van hetzelfde verhaal dat de lezer net heeft gelezen. Het vertelheden van het tweede deel ligt vóór dat van het eerste deel (waarin de verteller aankondigt dat hij het verhaal moet opschrijven), want de verteller meldt aan het begin van het tweede deel dat hij twijfelt of hij de geschiedenis over Tijger en Peter Z. ooit op zal schrijven. Het eerste deel van *De taal der liefde* bewijst dat dit inmiddels is gebeurd.
Woelrat lijkt exact dezelfde informatie te hebben over de geschiedenis als de lezer: hij wil weten hoe het verhaal over Tijger en Peter Z. verder gaat nadat de brief is verzonden. Het verhaal wordt dus op twee verschillende momenten verteld – een maal schriftelijk en een maal mondeling – maar is maar één keer weergegeven. Anders dan gebruikelijk bij Reve vormt het verhaal hier een zelfstandig voertuig voor de verplaatsing van de handeling, en wordt die verplaatsing niet door een opmerking van de verteller gemarkeerd.
In het tweede deel is de geschiedenis over Tijger en Peter Z. de eerste uit een reeks bedverhalen die Gerard aan Woelrat vertelt. Deze verhalen zijn allemaal voorzien van een stevige scheut fictionaliteit, maar steeds wordt er eveneens gespeeld met de mogelijkheid dat deze verhalen zich in werkelijkheid hebben afgespeeld – of zich nog zullen gaan afspelen. In het eerste verhaal waar ook de lezer getuige van is, is Gerard zelf de protagonist – net zoals Gerard Reve dat in het buitenste verhaalkader lijkt te zijn. Gerard vertelt over de erotische avonturen die hij beleefde met de stuurjongen Water Zadelman, terwijl hij op een kustvaarder van Rotterdam naar Lissabon voer. Daarbij ontwerpt Gerard, net zoals de biografieën dat in later werk doen ten aanzien van de auteur, een meeslepend leven voor zichzelf, een bestaan waarin hij 'veel landen en volken bereisd' heeft.[578] Net als de geschiedenis in het eerste deel wordt dit verhaal aanvankelijk aan de lezer gepresenteerd alsof het werkelijk gebeurd is.

> De wiegende bewegingen die ik maakte, deden langzaam een *herinnering* opdoemen en op mij afkomen, een herinnering aan een schip, van jaren geleden.[579]

Daarvóór nog heeft Gerard Woelrat de keuze gegeven tussen een waargebeurd verhaal en een verzinsel.

> 'Zal ik je vertellen over een jongen die bestaat en die ik heel goed ken, of over een jongen die ik bedenk en die maar een verzinsel is, zodat je er bijna niet geil van wordt?'
>
> 'Die bestaat en die je kent,' fluisterde Woelrat.[580]

Dat de aangekondigde ware geschiedenis in werkelijkheid grotendeels op verzinsels berust, blijkt echter al snel. Gerard vraagt zich tijdens het vertellen af welke naam hij aan de jongen moet geven en besluit het verhaal gaandeweg te verrijken met elementen uit de Indiëgeschiedenis, die later in de biografieën achterin *Een circusjongen* en *Ik had hem lief* zou worden opgenomen: '[...] misschien kon ik het nuttige met het aangename verenigen, een verhaal in een verhaal, zoals echte kunstenaars dat wel eens deden, zodat het ene het andere zou voltooien...'[581] Deze opmerking verwijst niet alleen naar wat Gerard op dat moment aan het doen is – het als een mamoesjka inbedden van de ene geschiedenis in de andere – maar ook, metanarratief, naar de compositie van *De taal der liefde* zelf. Het verhaal van het vertellen van verhalen aan Woelrat is immers zelf weer in een groter verhaal ingebed. Ook schijnen de contouren van de concrete auteur eenmaal door het profiel van Gerard heen. Dat gebeurt op het moment dat Gerard vertelt:

---

578 *VW II*, p. 455.
579 *VW II*, p. 455 (curs. van mij, EP). Inderdaad reisde Reve eens, in het voorjaar van 1963, per schip van Rotterdam naar Lissabon (zie: Maas 2010, p. 57-60).
580 *VW II*, p. 454.
581 *VW II*, p. 476.

[Walter] verzette zijn voeten. Hij deed soms zijn benen iets van elkaar, en leunde dan een klein beetje naar voren, heel weinig, maar net genoeg om zijn broek gedurende enkele ogenblikken op duizelingwekkende wijze te spannen, Woelrat. *Het is net of het uit een boek is, Woelrat, net of iemand het opschrijft.*[582]

Gerard nodigt Woelrat bovendien uit om de gebeurtenissen op het niveau van de 'herinnering' aan zijn militaire loopbaan in Indië te beïnvloeden. De zogenaamde feiten blijken zich dus te kunnen schikken naar de wil van Woelrat.

[Gerard:] 'Vertel ik het goed?'
[Woelrat:] 'Ik geloof van wel. Maar... eh... wanneer...'
'Wil je alleen maar... slaan, of ook nog iets anders? Erbij, bedoel ik. Eén of twee schepjes suiker?'
'Ja, ook nog iets anders. Alles. Je weet wel. En nu maar niet meer wachten, Wolf.'[583]

Het draait hier dus steeds om de confrontatie van werkelijkheid en verbeelding, en van concrete auteur en verteller. Dat is niet anders in de bedverhalen die volgen. Zo vertelt Gerard een verhaal na uit een boek dat hij ooit in zijn jeugd las, over de wrede zeekapitein Van der Decken. Ook deze vertelling wordt geïntroduceerd met een – enigszins paradoxale – werkelijkheidsclaim, waarbij meteen de fictionaliteit van het voorgaande verhaal wordt bevestigd.

'Weet je wat: ik houd op met al dat gelul over wat helemaal niet bestaat. Ik zal je vertellen over wat *echt gebeurd* is, uit een boek. Als het niet zo was, dan hadden ze het er nooit in gezet. Ik bedoel, ze zetten iets niet zo maar in een boek als het niet *waar* is.'[584]

Een paar regels later draait Gerard zijn eigen redenering om: in de tekst van een boek blijkt voor hem een magische, performatieve kracht te schuilen. Zodra iets in een boek staat, *wordt* het in zijn ogen waar. Het is een redenering die doet denken aan de verwoede pogingen die Elmer in *Werther Nieland* onderneemt om via het opschrijven van teksten en bezweringen controle over de werkelijkheid te krijgen.

'Ik ga een boek schrijven waar jij in voorkomt, en jij was heel mooi en wreed in dat boek, met prachtige strakke paarse jongenskleren aan, en heel sterk en gezond. Zie je? Het staat in een boek of het komt in een boek te staan dat ik toevallig nog schrijven moet – *dat maakt geen verschil* – en *het is meteen waar* ook.[585]

Dit laatste fragment kan opnieuw worden gelezen als metanarratief commentaar, waarbij de auteur zich met de verteller identificeert. Het boek waarin Woelrat voorkomt, is met *De taal der liefde* immers door Gerard Reve geschreven. En als het vertellend en belevend ik ('Gerard') gelijk wordt gesteld aan de auteur, is de opmerking dat het geen verschil maakt of het in een boek staat of nog in een boek kómt te staan correct. Immers: Woelrat komt voor in het boek dat de auteur Gerard Reve heeft geschreven en dat de lezer op dat moment aan het lezen is, maar datzelfde boek moet nog geschreven worden op het moment van de handeling: de lange bedscène met Woelrat speelt zich immers af enkele jaren vóórdat *De taal der liefde* geschreven werd. Even later belooft Gerard Woelrat nogmaals: 'Ik ga alles over jou opschrijven, in een boek dat echt waar is.'[586]
Op het verhaal over Van der Decken volgt een vertelling met als protagonist Woelrat, die de jongens Fonsje en Frankie volgt vanuit een rode sportwagen.[587] Zo komt de auteur/verteller

582 *VW II*, p. 457 (curs. van mij, EP).
583 *VW II*, p. 479.
584 *VW II*, p. 484-485 (curs. van mij, EP).
585 *VW II*, p. 185 (curs. van mij, EP).
586 *VW II*, p. 492.
587 Hiernaar is al kort vooruitgewezen in het eerste deel van de roman, als de ik fantaseert over het tuchtigen van een jongen: 'Het beste was een jongen die nog op school zat en bij zijn ouders woonde, en die we bij het uitgaan van de school konden opwachten en die laf en schuw en bang was dat ze bij hem thuis iets te weten zouden komen.' (*VW II*, p. 439.)

Gerard zijn belofte dubbel na om een boek te schrijven waar Woelrat in voorkomt. Hoewel het verhaal weer duidelijk fictionele elementen bevat, en Gerard zich als alwetende verteller opstelt die toegang heeft tot de gedachten van Woelrat én Fonsje, wordt opnieuw de perceptie ondersteund dat alles zich werkelijk zo heeft afgespeeld.[588] Dat gebeurt bijvoorbeeld wanneer Gerard vraagt of Woelrat zich nog kan herinneren welk kleur truitje Fonsje aan had. Als Woelrat antwoordt dat het truitje wit was, zegt Gerard: 'Wat wonderlijk, wat heerlijk, Woelrat, dat je dat nog weet. Ja, een dun wit truitje.'[589] En even later, als Gerard vertelt dat Woelrat er uiteindelijk voor kiest om niet langer Frankie, maar Fonsje te volgen, onderbreekt Woelrat hem: 'Ja... wat goed dat jij dat weet, Wolf. Ja, ik volgde Fonsje.'[590]

Wanneer Woelrat contact heeft gelegd met Fonsje, en hem naar zijn auto heeft weten te lokken, stopt het verhaal abrupt, zoals ook de vertelling over Peter Z. en Tijger in het eerste deel werd afgebroken. Het zal worden voortgezet in *Lieve jongens*, het boek dat een klein jaar na *De taal der liefde* verschijnt. De laatste bladzijden van *De taal der liefde* zijn gevuld met een toekomstprojectie van Gerard over een bezoek aan de koningin. Hij verwacht bij haar te worden ontboden als zijn nieuwe boek is uitgekomen. De titel van dat boek is *De taal der liefde*, en de koningin zal er, meent Gerard, zeer van onder de indruk zijn.

Zo wordt opnieuw duidelijk dat alles wat zich in bed tussen Gerard en Woelrat afspeelt, onderdeel is van het boek dat Gerard wil gaan schrijven en dat de lezer op hetzelfde moment in handen heeft. In de stabiele fictionele ruimte binnen een reguliere roman zou zo'n verwijzing naar de totstandkoming van het boek een schoolvoorbeeld van een parabasis zijn. De auteur wordt immers zichtbaar in zijn werk, en reflecteert op de creatie ervan. Maar *De taal der liefde* is geen reguliere roman. Een parabasis veronderstelt de aanwezigheid van een artistieke illusie, en juist die lijkt in dit boek afwezig te zijn. Op het eerste gezicht ontkracht namelijk niets de aanname dat de verteller en de concrete auteur identiek zijn, en dat Reve authentiek verslag doet van verschillende episodes uit zijn leven. Dat hij er tijdens het verhalen vertellen op los fantaseert, hoeft natuurlijk niets af te doen aan het werkelijkheidsgehalte van het *verslag* van dat vertellen. Zo bezien gaat Reve door op de weg die hij met zijn brievenboeken is ingeslagen: ook *De taal der liefde* lijkt een boek 'echt uit het leven'.

Maar de realistische hypothese krijgt wel een paar aanvallen te verduren. De verteller Gerard presenteert zich in het tweede deel van het boek als iemand die de scheiding tussen de werelden van fictie en realiteit vaak en graag manipuleert. Met de bedverhalen die hij vertelt worden evenzoveel fictionele binnenkaders gecreëerd, die echter stuk voor stuk van realiteitsclaims worden voorzien. Woelrat heeft behoefte aan die ervaring van realiteit; hij geeft te kennen verhalen te willen horen over jongens die Gerard *kent* en die *bestaan*, en niet over jongens die Gerard *bedenkt*, maar ondertussen weet hij heel goed dat zijn vriend alle verhalen grotendeels uit zijn duim zuigt. Woelrat maakt hier echter geen enkel bezwaar tegen. In het tweede deel van *De taal der liefde* sluiten Gerard en Woelrat een pact met elkaar: ze spreken af te doen alsof de fictionele werelden die ze creëren realistisch zijn, hoewel ze weten dat dit niet zo is. Deze afspraak is niets anders dan het principe van de artistieke illusie. En Woelrat hunkert ernaar. Voor hem werkt die illusie als een afrodisiacum: Woelrat wordt er geil van om zich de fictie als werkelijkheid voor te stellen, zeker als Gerard of hijzelf er de hoofdrol in speelt.

De grootste aanval op de realistische hypothese schuilt paradoxaal genoeg in de analogie tussen de verteller en de concrete auteur. Gerard heeft zich in de verhalen die hij aan Woelrat vertelt buitengewoon onbetrouwbaar getoond. Wie kan ons, lezers, nu garanderen dat hij die

588 De alwetendheid van de verteller blijkt uit zinnen als: 'Maar nu dacht hij [Fonsje] dat je werkelijk alleen maar iemand was die de weg ergens naartoe wilde weten.' 'En terwijl jij keek naar zijn haar, dat iets verwaaid over zijn voorhoofd lag, [...] wilde je wel dat hij voorlopig zo zou blijven staan, terwijl jullie naar elkaar keken.' (beide *VW II*, p. 517.)

589 *VW II*, p. 512.

590 *VW II*, p. 516.

onbetrouwbaarheid laat varen als hij aan óns, als auteur, verhalen vertelt over het leven van Gerard Reve? En inderdaad is er een aanwijzing dat de verteller in het eerste deel niet zo oprecht is als hij lijkt. Die aanwijzing ligt besloten in het verhaal over Tijger en Peter Z., dat zich zoals gezegd op twee niveaus afspeelt. Het is echter niet alleen het voertuig waarmee de lezer wordt verplaatst van de herinneringen van de verteller in deel een naar de bedscène in deel twee, het bevindt zich óók in de schemerzone tussen de ruimtes waar de artistieke illusie af-, respectievelijk aanwezig is. Als het verhaal als zuiver realistisch zou worden gepercipieerd, staat het in schril contrast tot de andere bedverhalen in deel twee. Die bevatten immers allemaal een duidelijk waarneembare artistieke illusie. Maar als we aannemen dat het verhaal over Tijger en Peter Z. net als alle andere bedverhalen een artistieke illusie bevat, dan vreet dat aan de betrouwbaarheid van de ik-verteller in het eerste deel, en daarmee, als we aan de identificatie met Gerard Reve vasthouden, aan die van Reve zelf. Op grond van de tekst kan dus geen eenduidige beslissing genomen worden over het werkelijkheidsgehalte van het verhaal over Tijger en Peter Z.. Dit verhaal zweeft tussen de reële en de fictionele ruimte in, en markeert daarmee het vertroebelen van de grenzen tussen die ruimtes. Het is hier dat de twee ruimtes hun eigenheid verliezen, en dat de performatieve kracht van het vertellen zich openbaart: wat in een boek staat, wordt vanzelf waar.[591]

Dat ook de fictionele binnenkaders van de bedverhalen geen autonome, afgesloten ruimtes zijn, blijkt uit *Lieve jongens*, dat in 1973 als vervolg op *De taal der liefde* verschijnt. Gerard heeft Woelrat in *De taal der liefde* verzekerd dat hij vroeger regelmatig de koningin bezocht. In *Lieve jongens* versmelt een verslag van zo'n ontmoeting met het verhaal over Woelrat en de schooljongen Fonsje.

> 'En zo spoed ik mij dus in razende vaart – na natuurlijk met grote voorkomendheid van Hare Majesteit afscheid te hebben genomen, dat spreekt vanzelf – zo snel mogelijk in jouw richting. Herinner je je, dat ik je vertelde dat de paleistuin aan het einde overging in een laan, die de Koningin en ik altijd inwandelden? Nou, die laan ligt toevallig precies in het verlengde van de laan die langs Fonsje zijn school loopt: die is daar dicht in de buurt. Het is eigenlijk dezelfde laan, als waarin jij in je prachtige donkerrode sportauto gestopt bent en met Fonsje staat te praten.'[592]

Zo springt de verteller moeiteloos van de ene verhaalruimte naar de andere, net zoals hij zich in *De taal der liefde* via het verhaal over Tijger en Peter Z. terug in de tijd verplaatst, het bed met Woelrat in.

Ontregelingen in *Een circusjongen*

Net als in *De taal der liefde* en *Lieve jongens* manipuleert de verteller in *Een circusjongen* de grens tussen de werelden van fictie en realiteit. Er is echter één belangrijk verschil: die manipulaties vinden niet meer plaats binnen duidelijk gemarkeerde raamvertellingen. Het soort sprookjesachtige verhalen dat Gerard in de voorgaande boeken aan Woelrat vertelde, wordt hier direct aan de lezer voorgeschoteld. Daarmee is de hypothese onhoudbaar geworden dat de concrete auteur een feitelijk verslag uitbrengt van zijn leven en dus volledig samenvalt met de ik-verteller. Er moet sprake zijn van een artistieke illusie.

Het leven van het belevend ik – dat in de introductie van ieder hoofdstuk 'de schrijver' wordt genoemd, en dat ik in het vervolg ook zo zal aanduiden – vertoont nog steeds sterke gelijkenissen met dat van Gerard Reve, maar Reve is zelf een moeilijk grijpbaar sujet geworden,

---

[591] Zie in dit verband ook: Snapper 1990, p. 144-169.

[592] *VW II*, p. 538. Voor deze versmelting is een sprong nodig van de onvoltooid verleden tijd, waarin Gerard over zijn onderhoud met de koningin spreekt, naar de tegenwoordige tijd, waarin hij het grootste deel van het verhaal over Fonsje en Frankie vertelt.

nu achterin het boek een sterk gemythologiseerde biografie van hem is opgenomen. Het verhaal van *Een circusjongen* bevat een aantal verwijzingen naar de fictionele elementen uit die biografie. Zo was de schrijver in zijn jonge jaren vrachtwagenchauffeur, en heeft hij als officier in het leger gediend. Dat deze elementen fictief zijn, staat echter alleen onomstotelijk vast voor de lezer die weet heeft van Reves werkelijke biografie, de lezer dus die over buitentekstuele voorkennis beschikt.[593]

Toch bevat ook de tekst van het boek zelf voldoende aanwijzingen dat er een artistieke illusie aanwezig is. Zo zijn de coïncidenties en parallellen in het boek te groot om voor realistisch te kunnen doorgaan. De toevalligheden zijn samengebald rond de figuur van Titia, een meisje dat de schrijver oppikt op een van zijn tochten als vrachtwagenchauffeur, en verkracht. Het meisje stelt zich aanvankelijk voor als 'Zusje'. 'Zusje' was ook een personage uit de masturbatoire fantasieën die de schrijver als jongen had. Deze analogie tussen fantasie en werkelijkheid merkt de schrijver zelf ook op; ze verhevigt zijn seksuele begeerte. Even later blijkt echter dat het meisje geen Zusje heet, maar Titia. Ook dit is wonderlijk, want Titia was de naam van het vriendinnetje van Frits, de overleden broer van de schrijver. Met deze broer sliep de schrijver als kind in bed, en verrichte hij soms seksuele handelingen, waarbij hij de vrouwelijke, en zijn broer de mannelijke positie innam. De schrijver was in bed zogezegd het zusje van Frits.[594] Dat het meisje zich zowel als 'Zusje' als als 'Titia' voorstelt, versterkt langs twee wegen het verlangen van de schrijver naar zijn broer. Dat blijkt ook uit zijn verzuchting als hij bij haar is binnengedrongen: "'Frits. Ik wil naar je toe. Broertje. Broertje'".[595] Bovendien suggereert de naam 'Frits' dat we hier in een web van fictie beland zijn: de verwijzing naar *De avonden* is evident.

De toevalligheden rond Titia rijgen zich aaneen. Als de schrijver aan het einde van het verhaal wordt geridderd door – daar is ze weer – de koningin, is er ook een vrouwelijke aspirant-ridder aanwezig. Zij wordt persoonlijk door de koningin toegesproken. Het blijkt om Titia te gaan, die na een 'zeer schokkende ervaring' in haar jeugd besloot toe te treden tot de 'orde der Zusters van Liefde'. De schrijver is doodsbang dat zijn misdaad na al die jaren alsnog aan het licht zal komen, maar dat gebeurt niet.

De beschrijving van de ceremonie ten paleize is het meest in fictie gedrenkte hoofdstuk uit het boek. Het is een sprookje, één groot anachronisme onder een vernis van archaïsmen. In de episode is sprake van azuren vlaggen, bont gekleurde uniformen, uit korven en manden genuttigd wildbraad, Ridders in de Orde van het Eeuwig kruis, geheime dagreizen van een vorstelijk koerier, een oude hofdignitaris met de naam Nobilitas, schildwachten, een middeleeuwse kapel en een met diamanten belegde draagkoets van de Vorstin. Maar net als de bedverhalen aan Woelrat in *De taal der liefde* en *Lieve jongens* staat ook dit sprookje niet geheel los van de werkelijkheid. Gerard Reve – en nu doel ik op de echte – is in april 1974, een jaar voordat *Een circusjongen* verscheen, benoemd tot Ridder in de Orde van Oranje-Nassau. En er zijn meer verwijzingen naar de realiteit. Zo heeft in *Een circusjongen* de regering protest aangetekend tegen de benoeming van de schrijver tot ridder, wegens vermoedens over diens homoseksuele geaardheid. Dit roept zowel de intrekking van de reisbeurs in 1951 als het Ezelproces in herinnering, al ging het in beide zaken niet om de homoseksualiteit van de schrijver, maar om de manier waarop hij aan seksualiteit uiting gaf. En ook het 'kortelings verworven kasteel in het oude prinsdom X.', waar de schrijver zich in vrijwillige ballingschap

---

[593] Weliswaar zal het de enigszins literair onderlegde lezer door de stijl en de inhoud van 'Levensloop van de schrijver' duidelijk zijn dat hij met een sterk geromantiseerde levensbeschrijving te maken heeft, maar een lezer zonder enige kennis van Reves werkelijke bio- en bibliografie zal de fictionele elementen in de levensbeschrijving niet of nauwelijks van de (eveneens talrijke) realistische elementen kunnen onderscheiden.

[594] Zo meldt de verteller: 'Hij leerde mij, hoe ik met mijn in mijn schoot te zamen gehouden handen zijn manlijke roede zodanig moest omvat houden, dat mijn handpalmen een vrouwelijke schede nabootsten, waarin hij schaamteloos, als een prachtig dier, zijn ongehoorde jongensdeel op en neder bewoog.' (*VW III*, p. 97).

[595] *VW III*, p. 113.

begeeft in afwachting van de openbaarmaking van het koninklijk besluit, heeft wortels in de werkelijkheid. Reve kocht in 1969 een stuk grond in het Franse Vesc aan, het 'Geheime Landgoed' waarop hij zou gaan bouwen, en in 1973 het huis 'La Grâce' in Le Poët-Laval. Binnen het sterk fictieve kader van de beschreven ceremonie hebben zulke referenties aan het werkelijke leven van Reve de functie van parabases. Lastiger is het echter als, elders in het verhaal, verwezen wordt naar elementen uit de deels gefictionaliseerde biografie achterin het boek, zoals het verleden van de schrijver als vrachtwagenchauffeur. Hier maakt de tekst vluchtig bezien dezelfde beweging van fictie (het leven van een personage) naar werkelijkheid (het leven van de schrijver), maar die beweging wordt weer omgedraaid door de vele hyperparabases in de biografie. De verwijzingen naar de gemythologiseerde biografie markeren zo de interferentie tussen de werkelijke en de fictionele ruimtes in dit boek*,* en daarmee vormen ze het equivalent van het verhaal over Tijger en Peter Z. in *De taal der liefde*. Hoewel het spel met fictie en realiteit minder subtiel gespeeld wordt dan in dat boek, frustreert Reve ook in *Een circusjongen* iedere poging om het verhaal exclusief in de fictionele of de werkelijke ruimte te situeren.

De koningin (I)

Middenin de vaak onontwarbare kluwen van waarheid en verdichting in *De taal der liefde* en *Een circusjongen* staat de figuur van de koningin. Zij belichaamt als geen ander – met uitzondering van de verteller zelf – de preoccupatie met fictie en realiteit die uit Reves werk van de jaren zeventig spreekt. De koningin is zowel object als subject van de interferenties van die twee werelden, en dus van het verstoren van de eigenheid van elk van hen.

Als Gerard in *De taal der liefde* zijn contact met de koningin ter sprake brengt, vraagt Woelrat, hongerig naar de artistieke illusie als hij is, tot tweemaal toe of hij de koningin écht kent.[596] De eerste keer antwoordt Gerard: 'Ik ben toch aan haar voorgesteld?' In zijn tweede antwoord wordt duidelijk bij welke gelegenheid dat was.

> 'Ja, ik kwam met Hare Majesteit in kennis op een groot feest, een hofbal, een jaar of wat geleden. Ik houd niet van dat soort evenementen, om je de waarheid te zeggen, maar je maakt deel uit van het geheel, de samenleving, je medemensen, en je kunt je niet altijd afzijdig houden. Dus ging ik er heen. Ik ben een heel matig danser. De Koningin houdt er ook niet van. Ik vind: dansen, dat behoort in een schouwburg te geschieden, op een toneel. Fatsoenlijke mensen dansen niet. Maar dit terzijde. Zo ontmoette ik de Koningin.'[597]

Dit antwoord is typerend voor de manier waarop Gerard in zijn bedverhalen een loopje neemt met zowel de realiteit als de fictie. De ontmoeting die hij hier beschrijft heeft namelijk in werkelijkheid plaatsgehad: Gerard Reve en de koningin (Juliana) ontmoetten elkaar op het boekenbal van 1961.[598] Het gebeuren wordt echter buiten die historische context geplaatst, doordat Gerard plaats en tijd niet vermeldt, en hij het boekenbal omvormt tot een 'hofbal'.

Net als in *Een circusjongen* kennen de herinneringen aan, en de dagdroom over ontmoetingen met de koningin in *De taal der liefde* en *Lieve jongens* een sprookjesachtige sfeer, met wandelingen door de paleistuin, door kaarsen verlichte ruimtes, en een lei die de koningin aan een 'fraai gesmukt elpenbenen koord' bij zich draagt. Ook hier buitelen de archaïsmen over elkaar heen. Maar de associatie die Gerard zo oproept met de archetypische figuur van een sprookjeskoningin, verstoort hij weer door de koningin bijzonder antropomorf te maken, burgerlijk zelfs.

Zoals God bij Reve vaak op gelijke voet staat met de auteur en eenzaam is, zich aftrekt en aangespoord wordt om eindelijk eens op te schieten met zijn koninkrijk, zo is ook de koningin

---

596 De eerste keer staat in *VW II*, p. 525: [Gerard]: '"Ik ken persoonlijk Hare Majesteit de Koningin." [Woelrat]: "Is dat eigenlijk zo?"' De tweede keer is op p. 528: '"Ken jij de koningin echt? Je bent eens een keer aan haar voorgesteld, hè?"'.

597 *VW II*, p. 528-529.

598 Zie hierover: Tamar 1972 (zij heeft het abusievelijk over het boekenbal van 1962) en Maas 2009, p. 635-636.

ondanks de feeërieke entourage hoogst gewoon, en zelfs wat dommig. Ze snapt niets van literatuur, verwart de diameter van een kanon met de lengte ervan, heeft geen gevoel voor ironie, komt niet uit haar woorden, heeft wat volkse hobby's (ze breit en heeft een postzegelverzameling) en ook haar uiterlijk is niet volmaakt: ze heeft een wratje op haar rug, wat Gerard mateloos ontroert.

Als onderdeel van Gerards verhalenstroom is de koningin een object van de vermenging van fictie en werkelijkheid, wat wordt onderstreept door Woelrats vragen over de status van Gerards contact met haar. Maar binnen de verhalen wijst de koningin die vermenging zelf ook expliciet aan. Ergens in de dagdroom aan het einde van *De taal der liefde* merkt ze op: 'U spreekt erg mooi en waardig, Mijnheer, moet ik zeggen. Zoals in een boek klinkt het, als U het mij niet kwalijk neemt.'[599] Binnen het fictieve binnenkader dat deze dagdroom is, vormt deze uitspraak een subtiele parabasis: de woorden die Gerard tot de koningin spreekt, staan immers daadwerkelijk in een boek: *De taal der liefde*.

In *Een circusjongen* is de fictionaliteit zoals gezegd niet weggestopt in binnenkaders, het gehele boek is ervan doordrongen. Juist dan vraagt de koningin de schrijver tot tweemaal toe naar het autobiografische gehalte van zijn proza.

> 'Het komt mij voor', sprak de Vorstin, 'dat er weinig verschil bestaat tussen wat U schrijft en wat U vertelt.' 'Ik bedoel,' probeerde zij zich te verduidelijken, 'dat Uw boeken en Uzelve één zijn. U verzwijgt niets. Of is dat niet zo?'[600]

> 'Uw werk en Uw boeken zijn meest van autobiografiese aard – althans, men zou kunnen zeggen, dat de handeling voornamelijk om Uw persoon gegroepeerd is. Of vergis ik mij?'[601]

De vragen van de koningin zouden zo door een niet al te best geïnformeerde interviewer van een provinciaal dagblad – type Gorré Mooses, bijvoorbeeld – aan Reve gesteld kunnen worden. Ze illustreren nogmaals dat de oprechtheidskwestie niet alleen de receptie van Reves werk en diens publieke manifestatie beheerst, maar dat Reve haar ook prominent verwerkt ín zijn werk van de jaren zeventig.

De vragen die de koningin stelt zijn overigens ook functioneel in de plot van het verhaal. Nadat de koningin zich ervan heeft vergewist dat autobiografisch proza inderdaad het genre is dat de schrijver doorgaans beoefent, vraagt de koningin de schrijver om voor eenmaal te breken met zijn gewoonte, en een boek te schrijven over iemand 'die eigenlijk niets met U te maken heeft of gehad heeft'.[602] Ze doelt op Titia, niet wetende dat de schrijver wel degelijk in contact met het meisje is getreden – en hoe. Het resultaat van haar verzoek is het verhaal dat de schrijver in *Een circusjongen* heeft verteld. Haar vraag vormt dus zowel het begin- als het eindpunt van de vertelling. Interessant is, dat het trio koningin – schrijver – lezer op dit punt verschillend oordeelt over de autobiografische status van dit boek: het boek is niet autobiografisch (denkt de koningin), wel autobiografisch (weet de schrijver), en niet autobiografisch (weet de lezer met enig gevoel voor literaire stijl en/of kennis van Reves leven).

Voor de lezer die *Een circusjongen* als fictie leest, is het verzoek van de koningin een typisch voorbeeld van een parabasis. De koningin verwijst immers naar het boek dat de lezer op dat moment in handen heeft. Al eerder in het verhaal is de koningin voor zo'n parabasis verantwoordelijk, als ze de schrijver een vraag stelt naar aanleiding van een oorlogsverhaal dat hij haar juist heeft verteld – en waarover de schrijver opmerkt dat het 'geen verhaal was': '"Gaat U deze geschiedenis, die U mij nu verteld hebt, eens ook opschrijven, in een boek?"'[603] De koningin, die zelf in zowel *De taal der liefde* als *Een circusjongen* object is van de interferentie tussen

[599] *VW II*, p. 526.
[600] *VW III*, p. 136.
[601] *VW III*, p. 166.
[602] *VW III*, p. 166.
[603] *VW III*, p. 135.

werkelijkheid en fictie, onderstreept die interferentie dus ook met regelmaat als handelend subject.

Deze expeditie door *De taal der liefde* en *Een circusjongen* laat zien dat Reve in zijn werk van de jaren zeventig op talloze manieren morrelt aan de categorieën fictie en realiteit. De lezer wordt daar met zijn neus bovenop gedrukt. Reve slingert hem heen en weer tussen onderling tegenstrijdige hypotheses over het werkelijkheidsgehalte van de tekst, waardoor het verhaal in een schemergebied tussen de werkelijke en de fictionele ruimte belandt. Dit alles heeft ook invloed op de status van de verteller: hij is zowel een fictioneel personage als de concrete auteur, tegelijkertijd is hij wél en níet Gerard Reve. De boeken frustreren iedere poging om de verteller permanent in een van de twee ruimtes in te delen, maar dwingen de lezer er welhaast toe om die pogingen te blijven ondernemen. De categorieën 'fictie' en 'realiteit' worden immers voortdurend gemarkeerd, onder meer door opzichtige implementatie van de artistieke illusie.
In *De taal der liefde* is de lezer van een afstand getuige van dit proces. Hier is het mogelijk om een realistische hypothese over het buitenste verhaalkader in stand te houden, zij het met wat kunst- en vliegwerk. De destabilisering van de categorieën werkelijkheid en fictie (en dus van het 'ik') vindt in dit boek met name plaats tijdens het vertellen van verhalen aan Woelrat. In *Een circusjongen* zijn die binnenkaders weggehaald: het is alsof de lezer nu zelf bij Reve in bed ligt, en er een verhaal aan hem verteld wordt – maar dit beeld wil ik u niet in alle levendigheid opdringen. Nu Woelrat als sparringpartner is verdwenen, zijn andere middelen gebruikt die blijk geven van de preoccupatie met werkelijkheid en fictie, zoals de verwijzingen naar de gefictionaliseerde biografie, karikaturaal sprookjesachtige elementen, en de koningin.

Wie ben ik? Het instabiel ik in de publieke ruimte

Het spel met fictie en realiteit dat Reve in de jaren zeventig speelt, blijft niet beperkt tot het gebied binnen de voor- en achterflappen van zijn werk. Die flappen zelf bijvoorbeeld, de grensposten tussen de werelden binnen en buiten de roman, hebben hun slagbomen wijd openstaan.[604] Zo maken ze een vrije doortocht tussen de twee gebieden mogelijk.
De blurbs van *Lieve jongens*, *Het lieve leven* en *Een circusjongen* beloven de potentiële lezer dat er in het boek van alles en nog wat onthuld wordt. Het werkelijke leven van Gerard Reve zal eindelijk worden ontsloten.

> [*Lieve jongens*:] In zijn nieuwste, in diepe ballingschap op zijn Geheime landgoed in het buitenland geschreven levensboek laat Gerard Reve [...] *niets meer te raden over*: het is dan ook een boek, dat geen meisje of volwassen vrouw onberoerd kan laten.[605]

> [*Het lieve leven*:] Hoe leeft een kunstenaar? In dit spannende boek, dat de sleutel vormt tot de romans *De taal der liefde* en *Lieve jongens*, *onthult de schrijver eindelijk wat tot nu toe verhuld bleef*, en gunt hij ons een blik in zijn geheimste en diepst verborgen leven.[606]

> [*Een circusjongen*:] Het verleden van Gerard Reve is voor velen het onderwerp van allerlei gissingen geweest. Wie was hij en wat deed hij voordat hij schrijver werd? In deze roman *vertelt Gerard Reve ons alles* over zijn jeugd, zijn jeugdliefdes en zijn heimelijke jeugdzonden, maar ook – voor het eerst! – over de duistere misdaad die hij in zijn jonge jaren als vrachtwagenchauffeur beging en die voor immer een schaduw over zijn leven zou blijven werpen.[607]

---

604 Genette 1997 beschouwt zogenoemde 'parateksten', waar hij onder meer de titelpagina en flapteksten van een literair werk toe rekent, als drempels tussen de werelden van fictie en realiteit.
605 Reve 1973, achterflap (curs. van mij, EP).
606 Reve 1974, achterflap (curs. van mij, EP).
607 Reve 1975a, achterflap (curs. van mij, EP).

De flapteksten presenteren het leven van Reve als een mysterie, en veronderstellen dat de lezer hunkert naar de ontsluiting ervan. Net als in de biografieën wordt hier een levensverhaal geconstrueerd dat sterk contrasteert met Reves vaak geuite klacht over zijn zinloos en leeg bestaan. En bovendien versterken deze teksten de band tussen de verteller in het werk en de concrete auteur. De verteller ís Gerard Reve, beweren de flapteksten – onder een dikke laag ironie weliswaar.[608]

Als we de blurb van *De taal der liefde* op de inhoud van het boek loslaten, gebeurt er iets opmerkelijks: de realistische hypothese wordt een nieuwe slag toegediend. Een deel van de flaptekst luidt:

> Reeds lang voor het verschijnen van dit boek ging het manuskript ervan in de hoogste kringen in het geheim van hand tot hand, en een zeer Hooggeplaatst Persoon in den lande – nadat het Hoogstdezelve behaagd had de schrijver bij zich te ontbieden – getuigde ervan tegenover hem als volgt:
>
> *Dat boek van U,* De Taal Der Liefde*? Dat boek, dat lees ik voor mijn genoegen, met grote spanning, in één ruk, in één adem lees ik dat uit, Mijnheer . . . (. . .) Dat boek, dat is . . . warm-menselijk! . . Dat is het: een mensenboek!*[609]

In het boek wordt het gesprek met de koningin over *De taal der liefde* gepresenteerd als een toekomstprojectie; hier is het werkelijkheid geworden. Die twee zaken zijn met elkaar in tegenspraak. Weliswaar is het, logisch gezien, mogelijk dat de dagdroom die Gerard in het boek heeft uitkomt. Zijn hoop dat de koningin hem ontbiedt, en het boek juichend recenseert, kan best bewaarheid worden. Maar de koningin gebruikt in de 'werkelijkheid' die de achterflap suggereert exact dezelfde tekst voor haar recensie als in het imaginaire gesprek in het boek.[610] Deze coïncidentie is te groot om voor realistisch te kunnen doorgaan; ze is van eenzelfde magische soort als het feit dat Titia/Zusje in *Een circusjongen* dezelfde naam draagt als zowel de fictieve als de reële liefdespartner van Frits, de broer van de schrijver.

De koningin (II)

De koningin, het personage dat Reves preoccupatie met fictie en realiteit belichaamt, krijgt ook buiten het boek gestalte. Zo verschijnt ze op meer achterflappen dan die van *De taal der liefde*. Volgens de flap van *Het lieve leven* krijgt de 'in armoede opgegroeide edelman en liefdesschrijver' de titel van zijn boek aangereikt door 'een Aanzienlijke Dame', en op de achterkant van *Lieve jongens* heet het dat het een 'zeer Hooggeplaatst Persoon' mocht behagen 'Gerard Reve [...] bij geheim decreet het predicaat te verlenen van "koninklijke volksschrijver"'.

Ook in zijn correspondentie maakt Reve tijdens het schrijven aan *De taal der liefde* veelvuldig melding van gesprekken die hij met de koningin zou voeren. Zijn persoonlijke contacten worden zo op dezelfde manier betrokken in de mengeling van fictie en realiteit als Woelrat dat wordt in *De taal der liefde* en de lezer tijdens de lectuur van *Een circusjongen*.

Reve schrijft op 2 september 1972 aan Geert van Oorschot over *De taal der liefde*: 'De Koningin heeft nu mijn gehele boek gelezen & is er "enigszins ontzet" maar wel ontroerd door geworden.'[611] Op 15 oktober meldt hij zijn voormalig uitgever: 'De Koningin is zo ongeveer

---

[608] De ironie is te destilleren uit de clichématige, sensatiebeluste toon (met overmatig veel adjectieven), de nadruk op het ontsluiten van de meest intieme geheimen van Gerard Reve, en de benoeming van de doelgroep: meisjes en vrouwen. Ironie blijft echter altijd een subjectief oordeel; ze zal niet door iedere potentiële koper zijn opgemerkt. Het artikel dat in 1976 in *Story* verschijnt ('Luitenant Gerard Reve redde een jonge guerilla-strijder') sluit bijvoorbeeld inhoudelijk en stilistisch naadloos aan op deze flapteksten, maar de intentie van de journalist zal hier allesbehalve ironisch geweest zijn. (Anoniem 1976).

[609] Van het Reve 1972, achterflap (oorspr. curs.). De uitspraak van de 'zeer Hooggeplaatst Persoon' is samengesteld uit de tekst van de koningin in het laatste hoofdstuk van *De taal der liefde* (*VW II*, p. 528).

[610] Vgl.: *VW II*, p. 528.

[611] Reve & Van Oorschot 2005, p. 358.

ekstaties, van mijn werk, althans van het deel ervan dat ik haar heb voorgelezen. Ze gaat mij 1 of andere titel verlenen.'[612] Ook Carmiggelt wordt deelgenoot gemaakt van de koninginnemythe. Op 24 september 1971 schrijft Reve hem: 'Ik ben nu op bladzijde 55 van het kladschrift [van *De taal der liefde*], op welke plaats ik door de Koningin word ontvangen. Het kan iemand dus ook wel eens meelopen. Wie had dat ooit kunnen denken? Een interessante, een boeiende vrouw. Nu de zeven jaren verstreken zijn, gedurende welke ik er niemand iets over mocht vertellen, ben ik thans vrij mijn gesprekken met haar te publiceren.'[613]

Deze brief aan Carmiggelt maakt deel uit van de 'Brieven aan mijn kunstbroeder', die het verhaal van *De taal der liefde* in tweeën splijten. Ook via deze weg wordt de realistische hypothese in het boek dus op losse schroeven gezet. Het gesprek met de koningin vindt in *De taal der liefde* immers niet daadwerkelijk plaats; het is een toekomstprojectie. Net zoals de achterflap dat doet, suggereert Reve hier dat het gesprek werkelijk heeft plaatsgevonden. Reve blijft Carmiggelt informeren over zijn betrekkingen tot de koningin. Op 9 juli 1975 schrijft hij hem: 'Op Allerzielen 1975 verschijnt *Een Circusjongen*. Ik heb de laatste paar hoofdstukken ervan aan een Zeer Aanzienlijke Dame voorgelezen. Zij zeide: 'Ik ben verstomd. Ik weet niet, wat te zeggen.' Ik zeide: 'Dat behoeft ook niet, Mevrouw. Ik heb tranen in de ogen van Uwe Majesteit gezien, en dat is mij voldoende.'[614]

Ondertussen is de koningin onderdeel geworden van de oprechtheidskwestie rond Reve. Niet iedereen blijkt er namelijk zeker van te zijn dat Reve zijn visitaties aan het hof geheel uit zijn duim zuigt. Van Doorne schrijft in maart 1972 in *Trouw*: 'Volgens sommigen zou Van het Reve werkelijk op het paleis ontvangen worden. Wel, dat is het goed recht van de paleisbewoners.'[615] Tamar (Renate Rubinstein) geeft in *Vrij Nederland* openlijk uiting aan de twijfels die haar bekropen bij lezing van het boek, en *Elsevier* is van mening dat Reve de figuur van de koningin zo levensecht heeft geschapen 'dat er wel weer de nodige discussies over zullen komen, wie weet met vragen in de Kamer.'[616] Twee jaar later nog waarschuwt Hans Warren zijn lezers in de *Provinciale Zeeuwse Courant* voor een literaire *boobytrap*: '[...] Reve loopt ook niet echt bij de koningin in en uit, al suggereert hij dat. Je moet hem waarschijnlijk verduiveld goed kennen om te weten waar hij enkel aan zijn image bouwt en waar hij oprecht is.'[617]

Voor wie wat verder van de Nederlandse literatuur afstaat, is het moeilijker om Reves zelfrepresentatie tegen het licht van diens werkelijke leven te houden. Dat geldt ook voor de mythe rond de koningin. Op de achterflappen van de Duitse en Franse vertalingen van Reves werk verschijnen sinds 1970 versies van de gefingeerde biografie die eerder in *Dialoog* werd afgedrukt. Die mythe vindt vervolgens haar weg in de media. Zo publiceert *Le Dauphiné Libéré* op 5 juli 1974 een interview met de schrijver over diens koninklijke onderscheiding, onder de ronkende kop: 'Le grand écrivain hollandais Gérard Rêve, longtemps "poète maudit" vient d'être rehabilité par la Reine Juliana'.[618] In dit stuk is onder meer te lezen dat Reve vier jaar lang als jonge luitenant in Indië heeft gediend. En in een biografie over de schrijver – en vriend van Reve – Angus Wilson staat dat 'Reve had become so respectable through his excesses that he

---

[612] Reve & Van Oorschot 2005, p. 358.

[613] Van het Reve 1972, p. 124. Ook in: Reve 1988 [1982], p. 100.

[614] Reve 1988 [1982], p. 268. Andere plaatsen in Reves correspondentie waar de koningin ter sprake komen, zijn: Reve 1974, p. 149 (20-6-1972, ook in Reve 1988 [1982], p. 175-179), Reve 1975d, p. 74 (26-4-1973), p. 83 (1-5-1973), p. 145-146 (19-8-1973); Reve 2007, p. 80 (17-2-1976). Tweemaal schrijft Reve zelf een brief aan de koningin. Op 27 maart 1962 nodigt hij haar uit voor de première van zijn toneelstuk *Commissaris Fennedy*, op 15 januari 1975 verzoekt hij haar zijn naam officieel te mogen veranderen in 'Gerard Reve' (Reve 1993, resp. p. 26 en p. 160-161).

[615] Van Doorne 1972.

[616] Tamar 1972, Zaal 1972.

[617] Warren 1974. Zie in dit verband ook: Maas 2010, p. 619-620.

[618] Durand 1974. Een vertaling van een stuk van ongeveer gelijke strekking dat op dezelfde datum in een andere Franse krant verscheen, ook van de hand van Durand, is te vinden in Reve 1992 [1991], p. 203-204. Zie ook: Maas 2010, p. 742-743.

had even been invited to sit on a committee to advise the Dutch Queen about the possibility of her abdication.'[619]

De meeste critici en collegaschrijvers – met Mulisch voorop – hadden de potpourri die Reve van werkelijkheid en fictie maakt liever niet gezien. Weliswaar kan een boek als *De taal der liefde* op veel waardering rekenen, maar toch geeft men steeds weer blijk van de behoefte aan een vast punt, van waaruit vastgesteld kan worden wanneer de werkelijke Reve zich blootgeeft, en wanneer men te doen heeft met een door hem geschapen golem. Precies de afwezigheid van dit ijkpunt vormt echter de spil van Reves zelfrepresentatie in de jaren zeventig, zowel binnen als buiten zijn werk.

In de loop van de jaren zeventig zal Reve het motief van zijn relatie met de koningin uitbouwen tot een ware cultus. De vorstin verschijnt niet alleen op flapteksten en in zijn correspondentie, maar ook in gedichten als 'Koninklijke goedkeuring', waarin Mulisch wordt afgebrand ("'k Kwam bij een Hooggeplaatst Persoon. / 'k Trad nader tot haar troon. / Zij sprak: "Het werk van Mulles / Is niks als vulles. / Het werk van Reve / – Dat is leven!""[620]). Reve spreekt over zijn ontmoetingen in interviews, en meet zich het epitheton 'koninklijke volksschrijver' aan. Dit soort vondsten doet het bijzonder goed op televisie en in kranten. En op die manier werken de media mee aan de verbreiding van de cultus rond de koningin. Iedere keer dat een criticus, journalist of collega zich er in positieve of negatieve zin over uitlaat – en vooral dat laatste gebeurt nogal eens – vergroot hij immers de bekendheid ervan.

Zo groeit de revische koningin in de jaren zeventig uit tot een van de handelsmerken van de schrijver, ze wordt een vast onderdeel van diens imago. Het is, ironisch genoeg, Harry Mulisch die in het begin van de jaren tachtig het belang van dit soort gecalculeerde zelfmanifestatie benadrukt.

> Kijk, als mijn naam valt, dan weten ze meteen iets, ook al is het niet positief. [...] J[e] moet zoiets hebben: bij Hemingway het stierenvechten, bij Grass de sociaal-democratie, bij Hermans het praatjesmaken en bij Van 't Reve dat roomse geflikker...[621]

Met 'dat roomse geflikker' maakt Mulisch een wel zeer beperkte selectie uit Reves zelfpositioneringsrepertoire. Zeker, Reve heeft het roomse, hij heeft het geflikker, maar hij heeft ook het overmatig drankgebruik, de kruideniersmentaliteit, de kitsch, de ezel, het racisme, het kapitalisme, het revisme, het Geheime Landgoed, de kroontjespen, het geouwehoer waar Gods zegen op rust, de Moeder Gods en de Moeder des Vaderlands. En hij heeft, als verbindende schakel tussen dit alles, de oprechtheidskwestie.

Een late uitloper van de cultus rond de koningin is een fragment uit Ivo Niehes *TV show* van 31 oktober 1984, waarin Reve te gast is. Net als Woelrat, die in *De taal der liefde* smacht naar de artistieke illusie, en net als de koningin die in *Een circusjongen* wil weten of zijn werk wel echt autobiografisch is, vraagt Niehe Reve naar de status van zijn ontmoetingen met de koningin.

> <u>Niehe</u>: 'Prinses Juliana – vroeger onze koningin – heeft heel veel in uw boeken herkend, want als het waar is, en dat wil ik u nu op de man af aan u vragen, heeft u haar wel eens voorgelezen.'
>
> <u>Reve</u>: 'Ik ben een paar keer op Paleis Soestdijk geweest, dat is al acht, negen jaar geleden, toen had ik nog die vrachtauto uit *Een circusjongen*, waar ik ook in woonde. En toen was ik genodigd om een paar dingen voor te lezen, en ik kom aan de poort van Soestdijk, en de marechaussee zegt, die kijken naar die auto, die zeggen: "U moet aan de achterkant zijn, bij de dienstingang. Bij de keuken." Ik zeg: "Nee, ik ben gevraagd..." Dus ik liet een papier zien, ik mocht doorrijden. En toen stond ik op die binnenplaats, tussen al die auto's van honderddertig, honderdvijftig, honderdzestig, met die groene ramen, weet je wel, met die

[619] Drabble 1995, p. 510.
[620] *AR II*, p. 69.
[621] Van der Heijden 1982, p. 56.

eigenaardige nummers. En er gaat zo'n gordijn open en zo'n bleke lakei die kijkt, hè, die zegt: "Wat is hier aan de hand?"'

Niehe: 'Een jonge lakei, of niet?' [Reve en publiek lachen]

Reve: 'Nee, nee, maar... nou ja, toen heb ik een paar hoofdstukken voorgelezen, en...'

Niehe: 'En hoe vond ze het?'

Reve: 'Zij zei: "Wat moet ik nu zeggen eigenlijk, meneer Reve?" Ik zeg: "Nou mevrouw, u hoeft niets te zeggen. Ik heb bij het voorlezen tranen in de ogen van uwe majesteit gezien, en dat is mij voldoende."'[622]

Reves antwoord laat mooi zien hoe straf hij de regie voerde over zijn publieke manifestatie. De laatste dertien woorden uit bovenstaand citaat zijn exact gelijk aan die in een brief aan Carmiggelt van maar liefst zeven jaar eerder; de brief waaruit ik hierboven citeerde. In de *TV show* vereenzelvigt Reve de ik-verteller uit de verhalen met zichzelf, net zoals hij dat doet op de flapteksten en in de biografieën van zijn werk uit de jaren zeventig. Hij, Gerard Reve, reed in de vrachtauto die voorkomt in *Een circusjongen* en hij, Gerard Reve, bezocht de koningin. Op het eerste gezicht beweert Reve hier dat de inhoud van zijn boeken realistisch is – een bewering die hij kracht bijzet door het uitgestreken gezicht waarmee hij het verhaal aan Niehe vertelt. Maar voor velen is het waarschijnlijk aannemelijker dat er precies het omgekeerde gebeurt: de werkelijkheid wordt gefictionaliseerd.
Net als het antwoord op de vraag welke positie Reves werk inneemt binnen de realistische en de fictionele ruimte, is het oordeel over wat Reve nu eigenlijk in dit tv-optreden doet voor een groot deel afhankelijk van voorkennis – kennis van literair-stilistische conventies, maar zeker ook van de overeenkomsten en verschillen tussen Reves biografie en diens zelfrepresentatie binnen en buiten zijn werk. Met de voorkennis die wij hebben, springen de analogieën in het oog tussen het spel met fictie en werkelijkheid in *De taal der liefde* en in de *TV show*. In *De taal der liefde* implementeert Gerard op uitnodiging van Woelrat opzichtig de artistieke illusie in de bedverhalen die hij vertelt. Door de ingenieuze constructie van de roman frustreren deze bedverhalen uiteindelijk de hypothese dat het eerste deel van het boek volkomen realistisch is. Op de typische Woelratvraag die Niehe in de *TV show* stelt – is het écht zo dat Reve de koningin kent? – volgt, net als in *De taal der liefde*, een revisch sprookje. De door een glimlach begeleide interruptie van Niehe, die wil weten of Reve door een jónge lakei werd aangesproken, wijst erop dat de presentator zich hiervan bewust is – hij speelt het spel mee. Bovendien valt Reve door dit signaal heel even uit zijn rol.
Hiertoe aangemoedigd door de vraag van Niehe hanteert Reve in de *TV show* een identieke techniek als Gerard in *De taal der liefde*. Er is echter een belangrijk verschil: de implementatie van de artistieke illusie vindt dit maal niet plaats binnen de omheining van de 'literaire wereld van de vrijheid', om met Mulisch te spreken, maar in de publieke ruimte. En dat is andere koek, zeker voor wie een strikte scheiding tussen de ruimtes binnen en buiten de roman hanteert. Wie aanneemt dat het literaire spel niet buiten het boek gespeeld wordt of zou moeten worden, moet óf constateren dat Reve zich in de *TV show* als een pathetische leugenaar opstelt, óf hij ziet zich geconfronteerd met een hyperparabasis: Reve doorbreekt de illusie dat er in de publieke ruimte geen artistieke illusie is.

Zelfreflectie en zelfdeconstructie

De destabilisering van de auteursidentiteit binnen het literaire werk is zo oud als de parabasis zelf – denk aan de tegenstrijdige zelfrepresentaties van Aristophanes in diens toneelwerken.

[622] AV *TV show* (TROS) 1984. Functieloze herhalingen en onderbrekingen als 'eh...' zijn uit dit transcript verwijderd.

Reve breidt het spel met fictie en realiteit echter uit tot de publieke ruimte, waardoor hij de aanname verstoort dat zijn stabiele 'ik' zich dáár bevindt. Hiermee druist hij in tegen de eis die velen aan hem stellen – Mulisch niet in de laatste plaats. En, om het wat breder te trekken: hij handelt in strijd met de grondbeginselen van zowel de ergocentrische als de intentionalistische literatuurbenadering. De eerste trekt immers een strikte grens tussen de literaire ruimte en de werkelijkheid. In de literaire ruimte kunnen de personages en de verteller (en eventueel de impliciete auteur) zich in alle vrijheid bewegen, in de 'werkelijkheid' bevindt zich de concrete auteur, die gebonden is aan juridische en morele beperkingen.[623] De laatste visie wil de stem van de (concrete) auteur juist overal in de tekst kunnen horen, maar is daarbij wel op zoek naar een oprechte, authentieke en dus 'stabiele' versie van die auteur – zoals althans Wimsatt en Beardsley beweren, en zoals we inderdaad in de receptie van Reves werk hebben gezien.[624]
Reve veroorzaakt de destabilisering van zijn identiteit echter niet alleen doordat hij de werelden binnen en buiten de roman opzichtig in elkaar laat overvloeien, maar ook doordat hij veelvuldig en openlijk op zijn publieke manifestatie reflecteert. Deze zelfreflectie houdt direct verband met de parabasis en de romantische ironie. Via de parabasis treedt de auteur immers uit zijn werk naar voren en reflecteert hij onder andere op zichzelf en op de totstandkoming van dat werk. Paul de Man beschreef het proces dat zich tijdens een parabasis voltrekt als een splitsing van het ego in enerzijds een empirisch ik, en anderzijds een ik dat door dat empirisch ik als 'inauthentiek' wordt ervaren. Wie Reves zelfmanifestatie onder de loep neemt, stuit op talloze voorbeelden van dergelijke egosplitsing. Een van de meest bekende is wellicht Reves uitspraak tijdens de huldiging in de Allerheiligste Hartkerk: '[...] het krankzinnige is, dat de rol die ik speel, dat ik dat ben'.[625] Met deze woorden splitst hij zichzelf niet alleen op in een deel dat reflecteert, en een deel waarop gereflecteerd wordt, maar benoemt hij zijn empirisch ik paradoxaal genoeg ook als authentiek in zijn inauthenticiteit.
Van Reves publieke zelfdeconstructie in de jaren zestig heb ik in deel II een aantal voorbeelden gegeven. In de jaren zeventig wordt die deconstructie explicieter en treedt zij veelvuldiger op. Een goed voorbeeld hiervan – ik keer kort terug naar de literaire tekst – is het slot van *Een circusjongen*, waarin 'de schrijver' zichzelf voorstelt als een acrobaat in het circus. Het is, niet toevallig misschien, de koningin die de aanzet geeft tot deze zelfreflectie.

> 'Ja... zoals U sommige dingen weet te zeggen en te vertellen,' sprak zij [de koningin] op peinzende toon. 'Ook in Uw boeken... En toch... toch aarzelt men, en verzet men zich als het ware, en vraagt men zich af: meent hij alles nu werkelijk, zoals hij het zelf schrijft en vertelt?... Anderen weet hij mede te voeren, maar blijft hij niet zelf op een of andere wijze boven al die gevoelens verheven, die hij oproept en beschrijft?...'
> 'Als een soort handige acrobaat, bedoelt U?'
> 'Nu ja... inderdaad, zo ongeveer...'
> '...die hoog boven het publiek zijn schitterend, zijn kunstig evenwicht bewaart door telkens bliksemsnel van houding te veranderen?...'
> 'U zegt het zelf beter dan iemand anders het zou kunnen, Mijnheer...'
> 'Ja, hoog boven het publiek zweef ik, Mevrouw, in een bang evenwicht, dat elke sekonde opnieuw veroverd moet worden... [...]'[626]

Bovenstaand fragment is, zeker voor wie vertrouwd is met Reves werk, een karikatuur van een zelfdeconstructie, en in wat erop volgt zal die karikatuur nog zwaarder worden aangezet. Reve trekt zijn hele ironische register open, en strooit met hyperbolen en gemeenplaatsen. De ironische afstand die de ik hier ten opzichte van zichzelf in acht neemt, wordt zo zelf weer vanaf een ironische afstand gepresenteerd. En precies het leggen van dergelijke metalagen bovenop de

[623] Het concept 'impliciete auteur' behandel ik in hoofdstuk 6.
[624] Vgl. Wimsatt & Beardsley 1965 [1954].
[625] AV *Gerard Kornelis van het Reve* (VPRO) 1969.
[626] *VW III*, p. 174-175.

metalaag die de zelfreflectie *an sich* al is, werd door de grondleggers van de romantische ironie gekoesterd. Bij hen heeft de tot in het oneindige doorgevoerde zelfreflectie echter een expliciet metafysische connotatie; Friedrich Schlegel sprak in dit verband van 'Höherführung'.[627] Bij Reve is de (deconstructie van de) zelfdeconstructie echter vooral een onttovering van het beeld dat de buitenwereld zijns inziens van schrijvers, en dus ook van hem, construeert. Door zichzelf als charlatan te benoemen laat hij zien waar het hem om te doen is: aandacht en een rinkelende kassa, een doel dat haaks staat op het romantische ideaalbeeld van de onbaatzuchtige, zuivere kunstenaar. Het motief is dus anders dan bij de *vintage* romantische ironie, maar het effect is analoog: de auteur presenteert zijn publieke persoonlijkheid als inauthentiek en instabiel. Voorbeelden van Reves zelfdeconstructie in de publieke ruimte zijn er in de jaren zeventig te over. Epitheta als 'koninklijk volksschrijver' en 'burger-schrijver', die door sommige journalisten en critici ogenschijnlijk zonder een spoor van ironie worden gebruikt, markeert Reve herhaaldelijk als strategisch instrument. Als in een interview met W.L. ('Boebie') Brugsma, in maart 1974, de term 'volksschrijver' ter sprake komt, is dit voor Reve aanleiding om zijn hele zelfmanifestatie als pose af te doen. Reve:

> 'Dat is gewoon om woorden erbij te verzinnen, omdat je zegt met nagelversterker dit of dat, begrijp je. Dat is gelul. Ik maak de mensen nog wat wijs maar ik maak mezelf niks wijs. Ik schrijf en ik probeer in leven te blijven en ik zeg vandaag dat ik voor geld schrijf en morgen dat ik schrijf voor een God en de kunst, en dat is ook eigenlijk waar, en weer een dag later dat hoge personen mijn werk bevorderen enzovoort enzovoort. Dat is allemaal show.'[628]

Diezelfde maand maakt hij in een interview voor *Het Binnenhof* een vergelijkbare opmerking: 'Ik heb een aantal poses aangenomen om de aandacht te trekken. Ik noem me "burger-schrijver" en "koninklijk volksschrijver". Ik heb pas nog iets nieuws bedacht: "Gerard Reve, blanke dichter van stad en land".'[629]
April van datzelfde jaar levert nog een mooi – zij het minder compact – voorbeeld op van Reves openbare zelfdeconstructie. Reve woont op dat moment in Weert, en staat als 'redacteur' vermeld in de colofon van het plaatselijke advertentieblad *Op de Keper*. In die hoedanigheid brengt hij enkele korte artikelen met al dan niet verzonnen nieuws over zichzelf.[630] Op 1 april 1974 publiceert het blad een artikel over de opnames voor *De Grote Gerard Reve Show*, voorzien van een foto waarop Reve knielt voor het Maria-altaar in de Sint Martinuskerk.[631] Het onderschrift luidt: 'Gerard Reve steekt voor het altaar van Maria, waar hij iedere dag naartoe gaat, een kaars op.'
Een maand later vertelt Reve aan Wim Wennekes van *De Gelderlander* dat hij zelf het initiatief voor de publicatie had genomen. Hij zou *Op de Keper* hebben ingezet naar aanleiding van afkeurende opmerkingen van bisschop Johannes Gijsen, in hetzelfde blad, over zijn homoseksuele geaardheid.[632] Reve:

> 'Daar zou ik vroeger bovenop gesprongen zijn, maar nu heb ik het anders aangepakt. Ik denk: wacht, ik krijg jou. Dus ik zeg tegen die jongens van "Op de keper": moet je s luisteren. Wanneer komen jullie uit? Oh, dan en dan.
> Nou, eh, ik heb een gedicht, dat is misschien wel aardig voor jullie. En een nieuwtje over m'n nieuwe boek. Hebben jullie daar zin in, in zo'n stukje? Ik zal het zelf wel schrijven. Nou, dat was goed. Stuur maar. Ik zeg: en kunnen jullie ook nog een foto van me maken? Genomen, daar waar IK het wil? Kan dat? Ja? Goed. Ik ga naar de kerk hier aan de overkant, kleed me eerst nog netjes aan, haren fijn gekamd en ik kniel daar neer voor het Maria-altaar. Toen zeg

---

627 Strohschneider-Kohrs 2002 [1960], p. 88, 234.
628 Brugsma 1983 [1974], p. 164.
629 Nies 1974.
630 Zie over Reves bijdragen aan *Op de Keper*: Boelaars 2002.
631 Het interview verscheen op 1 april. Of dat bewust is gedaan, is niet bekend.
632 De uitspraken van Gijssen staan in het nummer van 25 maart 1974. Zie: Boelaars 2002, p. 87-99 (de foto van Reve voor het Maria-altaar staat ook in dit boek afgebeeld, op pagina 107). Zie ook: Maas 2010, p. 721-722.

> ik tegen die fotograaf: denk erom, je moet 'm zo nemen, dat de mensen goed zien dat ik het ben, dat dit de Martinuskerk is en dat ik voor het Maria-altaar geknield zit. En dan zet je eronder: Gerard Reve bij zijn dagelijks bezoek aan het Maria-altaar in de St. Martinuskerk, alhier, in stil gebed verzonken.'
> [...] 'Dat is een hàlve pagina geworden en wat heb ik ermee bereikt?' [S]inds die foto met dat onderschrift erin gestaan heeft, word je op straat gegroet, in winkels vriendelijk behandeld en je hoort ze zeggen: die Van het Reve? Dàt is pas een keurige man. Die gaat dagelijks bidden voor het Maria-altaar.'

Voorts vraagt Wennekes of Reve niet bezig is zijn clownerie te overdrijven. Reve antwoordt:

> 'Misschien. Maar je bereikt er wel een hoop mensen mee. Spot? Daar kun je mensen mee vernietigen. Daarom: als een journalist mij vraagt: wat vindt U van die bisschop Gijsen? Dan zeg ik natuurlijk eh...... eh....ik gedenk 'm dagelijks in mijn gebed[.] Oh Maar wat bidt U dan? Ik zeg: Ik bid, ik vraag God dat Hij onze bisschop wijsheid moge schenken[.] *En dan wacht ik 'n seconde* en dan zeg ik: En dattie hem lezen en schrijven leert.'

Dan wil Wennekes weten of Reve zo'n opmerking ter plekke verzint, of dat hij zich erop heeft voorbereid. Reve zegt:

> 'Natuurlijk zit dat scenario dan allang in m'n hoofd. [...] In interviews krijg je vaak dezelfde vragen en dus ben je ook in de gelegenheid om voor bepaalde vragen pasklare antwoorden te bedenken. Dus als me zoiets gevraagd wordt hoef ik het alleen nog maar met de nodige zogenaamde aarzelingen op te dreunen. Hahaha... ik kijk er dan ook heel gekweld bij.....en hortend en stotend komt het er den [sic] uit, begrijp je wel, maar geen komma ontbreekt en geen lettergreep zit verkeerd.'[633]

Reve laat er – zeker in deze periode – geen misverstand over bestaan dat hij voortdurend bezig is zijn imago bij te schaven. 'Als schrijver moet je je conformeren aan het beeld dat de mensen van je hebben', zegt hij in een ander interview uit 1974. 'Voor de Reve Show is een aankondigingsfilmpje gemaakt in Frankrijk; ik kom uit de Boulangerie met onder de ene arm een fles wijn en onder de andere arm ... een stokbrood, heel goed. Dat is toch het beeld dat de mensen hebben van gevaarlijk leven in het buitenland.'[634]
Jezelf conformeren aan je imago lijkt inderdaad het devies te zijn van Reves publieke manifestatie in de jaren zeventig, zoals hij in het voorwoord van *Vier pleidooien* schreef dat de kunstenaar werk moet maken dat de mode *schijnbaar* volgt.[635] Maar in de veelvuldige reflecties op dit conformeren schuilt de provocatie. Iedere reflectie is immers een deconstructie van het zogenaamd nagestreefde imago, omdat Reve zijn handelen daarmee als strategie (en dus als niet authentiek en niet spontaan) markeert. En zo geeft Reve met iedere reflectie voeding aan de oprechtheidskwestie.
In de jaren zeventig is het een gewoonte van Reve geworden om gebruik te maken van kritiek op zijn werk en zelfmanifestatie. Vaker dan zich tegen aantijgingen te verdedigen, kiest hij ervoor de aanleiding voor de kritiek uit te vergroten. Zodra hij wordt beschuldigd van racisme, worden zijn uitspraken over minderheden frequenter en radicaler. Nadat de motieven voor zijn toetreding tot het rooms-katholicisme in twijfel zijn getrokken, draagt hij zijn particuliere godsbeeld en Mariaverering met nog meer kracht uit. Dit, en het soort uitspraken dat ik hierboven heb geciteerd, wijst er op dat Reve de agenda van zijn zelfmanifestatie regelmatig laat bepalen door de teneur van de kritiek. Reves omgang met de oprechtheidskwestie past naadloos in dit beeld. Want nadat de kritiek op zijn vermeende onoprechtheid is aangezwollen, vormt Reve de onbetrouwbaarheid om tot motief in zijn werk en publieke manifestatie. Hij lijkt de oprechtheidskwestie te annexeren.

---

[633] Wennekes 1974 (curs. van mij, EP).
[634] Anoniem 1974.
[635] *VW II*, p. 347.

Halverwege de jaren zeventig is die annexatie op haar hoogtepunt. Dan reflecteert Reve in interviews veelvuldig op zijn eigen onbetrouwbaarheid. In *Een circusjongen* (1975) is de laag verwijderd die in *De taal der liefde* (1972) en *Lieve jongens* (1973) de transitie van realiteit naar fictie markeert; er worden niet langer bedverhalen verteld, maar het verhaal bevindt zich direct in de schemerzone tussen fictie en realiteit. En bovendien is er, in mei 1974, *De Grote Gerard Reve Show*.

De Grote Gerard Reve Show

'De langste reclamespot ooit door de NOS uitgezonden'. Zo kwalificeert de *VPRO-gids De Grote Gerard Reve Show*, aan de vooravond van de uitzending op 17 mei 1974. De show was geïnitieerd en (grotendeels) geschreven door regisseur Rob Touber, een toen vermaard regisseur en producent van amusementsprogramma's.[636] En inderdaad is het programma te beschouwen als één lange commercial voor het merk Reve. Zo ongeveer alles wat tot de vaste uitstalling van de schrijver is gaan behoren, passeert de revue in de drie kwartier dat de show duurt. Er is ruimte voor Reves sadistisch getinte homoseksualiteit (jongemannen met ontblote bovenlijven geselen de schrijver), voor zijn voorliefde voor sprookjes 'met veel pies en poep' (Reve leest een verhaaltje voor aan buurtkinderen, zoals hij zich dat in *De taal der liefde* al voornam)[637], voor zijn Mariaverering, voor verhalen en gedichten over drank, voor reactionair militarisme, en voor anti-intellectualistische kreten: 'Weg met die verknipte intellectueelders / Reve voor de bloembolteelders!'. In een poppenspel wordt God als ezel en Reve als beer voorgesteld. En bovendien duikt de koningin even op: er is een geschilderd portret van haar te zien, waarop ze *Lieve jongens* tegen haar boezem gedrukt houdt. Tijdens de uitzending draagt Reve een groot aantal eigen gedichten voor.[638] *De Grote Gerard Reve Show* is, kortom, een grote herhaling van zetten, een lappendeken van Reviana. Wie gewend is om Reve van herhaling van zichzelf te beschuldigen, vindt daar in deze show zoveel aanleiding voor dat hij zijn beschuldiging misschien maar beter achterwege kan laten.

De uitzending

De eerste seconden van het programma maken meteen duidelijk dat de kijker ondergedompeld zal worden in een bad van kitsch, schmieren en dolle pret. De openingsshots tonen een knalroze wereld waarin plastic wolken drijven en een putto voorbij komt zweven. Op de vloer brengen een showballet en een koor een ode aan Reve. Later op de avond zal de kijker onder meer worden getrakteerd op een Weens aristocratenbal waarop vooroorlogse schlagers en operetterepertoire gezongen worden, een ballet met jongens in iets te nauwsluitende kleding, en gastoptredens van bekende artiesten uit de hoek van het lichte amusement: Adèle Bloemendaal, Gerard Cox en de tenor Willy Caron.
Maar de grootste ster van de avond is, uiteraard, Gerard Reve zelf. Meer nog dan zijn werk staat híj in het centrum van de aandacht: de show is een drie kwartier durende viering van zijn

[636] Zie ook: Maas 2010, p. 734-741.
[637] In *De taal der liefde* staat de volgende passage: 'Ik zou in werkelijkheid zo graag heel anders schrijven: verhalen die men mij zou smeken voor te lezen gezeten aan een haardvuur van wapperende vlammen, waarbij de kinderen nog wat later mochten opblijven, gewassen en in pyama al, met natte haartjes, en alles zou één en al vreugde zijn omdat Oom Gerard gekomen was en voorlas zodat je het allemaal voor je zag zo mooi kon die alles beschrijven en zo "levensecht waren de karakters getekend".' (*VW II*, p. 447.)
[638] De gedichten van Reve die in de show worden voorgedragen, zijn: 'Oefening van hoop', 'Oost, West', 'Het is maar net zoals je het bekijkt', 'Gezicht op Kerstmis', 'Drinklied aangaande het leven op aarde', 'Drinklied voor de Herfst', 'Koninklijke goedkeuring', 'Literatuur', 'Het zorgeloze kunstenaarsvolkje', 'Loos Alarm', 'De Blijde Boodschap', 'Paradijs', 'Dagsluiting', 'Credo', 'Een zoeker', 'Bekentenis'. De gedichten 'Theologie', 'Tempo Doeloe' en 'Paradijs' worden gezongen door Gerard Cox, op muziek van Ruud Bos. 'Hele mooie Loempia-muziek', meldde Reve daarover in een interview (Van Beckum 1974). In 'De Blijde Boodschap' is Reve deels als paus te zien.

publieke imago. Vanaf het begin is echter duidelijk dat dit imago een constructie is – een hoogst instabiele constructie bovendien.
In het openingsshot is op de achtergrond een enorme afbeelding van Reves hoofd te zien. Het gelaat kijkt ernstig. Trompetgeschal klinkt, en een koor maakt ten overvloede duidelijk wat het onderwerp van deze show is: 'Ge-ra-hard Re-ve', klinkt het vol verwachting. Dan verschijnt ook het showballet op de vloer, terwijl het koor laat weten dat het een 'fan van Gerards pen' is. Ten slotte knielen de dansers voor Reves beeltenis: het grote hoofd op de achtergrond.
Na nog wat roffels op een pauk, pianotrillers, trompetklanken en de projectie van het gedicht 'In het land der blinden' is het alsof de kijker getuige is van de mythische geboorte van Gerard Reve. Boven de neusbrug in het bordkartonnen hoofd van Reve ontstaat een lege ruimte, waarin de schrijver zelf verschijnt. Zoals Athena ontsproot uit het hoofd van haar vader, zo komt Reve hier voort uit dat van zichzelf. Reves wapenuitrusting bestaat uit een tandpastaglimlach en conferenciersrok met rode revers. Het contrast tussen de bordkartonnen en de 'echte' Reve is groot en chiastisch: de Reve van bordkarton kijkt ernstig, een stemming die door recensenten vaak geassocieerd is met zijn 'authentieke' zelf; de Reve van vlees en bloed is bijzonder kunstmatig: het is een gepimpte showmaster, een conferencier.
Deze conferencier daalt een paar treden van een showtrap af, blijft dan staan, en spreekt het publiek toe. Het is een bijna klassiek voorbeeld van parabasis, waarbij de auteur als een ware coryphaeus de continuïteit van de handeling doorbreekt om het publiek direct aan te spreken, en te reflecteren op wat er op het toneel gebeurt. De reflectie betreft zijn eigen identiteit.

Het toestel is nog nauwelijks aangezet,
wordt het een sof, of wordt het pret?
U zit nog nauwelijks op uw krent,
denkt u: Wie is die knappe vent,
die daar opeens komt naar benee?
Is het Kraaykamp of Adèle, of soms Cassius Clay?
Neeneeneenee, wacht eens heel even,
Zie ik het goed, is het echt waar?
Verrek, het is geen kunstenaar,
Het is een mens, echt uit het leven,
Het is onze eigen Gerard Reve.[639]

Zoals hij dat al zijn hele schrijversleven doet, benadrukt Reve ook nu, gehuld in het conferencierspak, het verschil tussen hemzelf en de stereotypische kunstenaar. In deel I liet ik zien dat Reves voorstelling van die kunstenaar nagenoeg identiek is aan de schijnbaar belangeloze, 'autonome' kunstenaar die volgens Bourdieu de zuivere niche van het culturele veld bevolkt. Ook nu weer distantieert Reve zich met kracht van dit rolmodel: hij is 'geen kunstenaar' maar 'een mens', en behoort de massa tv-kijkers toe, hij is 'hun eigen' Gerard Reve. De positionering is echter op z'n minst dubbelzinnig. De manier waarop ze tot stand komt is zó dik aangezet, dat ze moeilijk anders kan worden geïnterpreteerd dan als karikatuur. Reve wil dus niet vereenzelvigd worden met de bewoners van het sacrale literaire eiland, maar het tegendeel daarvan, de volksvermaker in wiens jasje hij zich gestoken heeft, is hij overduidelijk ook niet.
De conferencier is nog niet van het toneel verdwenen. Na het vertellen van een mop waarin de boezem van een gravin wordt voorgesteld als landingsterrein voor haar broche (die de vorm heeft van een vliegtuigje), daalt hij verder de showtrap af, en vertelt op rijm wat de kijker van de tv-avond kan verwachten.

Vanavond nou eens geen cultuur,
kunst of andere literatuur,

[639] AV *De Grote Gerard Reve Show* (NOS) 1974. De volgende citaten in deze paragraaf zijn, tenzij anders vermeld, ook afkomstig uit dit programma.

maar een uurtje dolle jool,
gieren, hossen, apekool!
Laat u eens gaan, laat u eens zweven,
op vleugels van *Het lieve leven*,
met die geile Gerard Reve.

Weg met die verknipte intellectueelders,
Reve voor de bloembolteelders!
Voor ú, niet voor die sjieke troep
die niets meer leest als pies en poep.
Vanavond pret voor échte mensen,
vooruit, de broek uit en maar jensen!
Zet uw toestel niet te hard,
opgelet, wij gaan van start!

Onmiddellijk na deze woorden kijkt de conferencier zijdelings in de camera, verandert van blik en toonhoogte, en zegt: 'Een mens kan beter dood zijn'. Hier doet Reve het omgekeerde van wat in de jaren zestig veelvuldig, ook door de schrijver zelf, als typisch revisch stijlmiddel is benoemd: het doorbreken van verheven passages met laag-bij-de-grondse grappenmakerij.[640] Nu wordt een platvloerse presentatie verstoord door onverholen cynisme, waardoor nog maar eens wordt benadrukt dat Reve niet gelijk gesteld kan worden aan de levensblije conferencier die hij speelt.

Wie, zoals veel critici, de authentieke Reve associeert met zaken als somberheid en melancholie, lijkt in de komende minuten voor zijn geduld te worden beloond. Dan wordt schil na schil van Reves hyperkunstmatige imago afgepeld, totdat alleen de oprechte kern overblijft. Althans, die indruk wordt gewekt.

Nadat Reve half is uitgekleed door een legertje halfnaakte jongens, en een beer in hetzelfde kostuum als de conferencier een liedje heeft gezongen (het op muziek gezette gedicht 'Theologie' (1973), vertolkt door Gerard Cox), is Reve in een andere outfit te zien. Ditmaal draagt hij een sober pak. In zijn rechterhand heeft hij een fles, in zijn linkerhand een glas, en zo reciteert hij zijn gedicht 'Oefening van berouw'.[641] Het gedicht heeft niet dezelfde karikaturale proporties als de grappen en causerieën van de conferencier, maar de inhoud en de voordracht ervan zijn duidelijk gekunsteld. De compositie is knullig, het metrum hapert, en ook stilistisch is het gedicht niet bepaald geraffineerd – het staat vol met spreektaal en met tautologieën als 'Ik voelde me radeloos en wist me geen raad'. Het gedicht handelt over het drankprobleem van de schrijver, en de verlossing die hij vond bij Maria. Een onderdeel van Reves levensgeschiedenis kortom, *for dummies* geschikt gemaakt. De eerste strofe luidt:

Vroeger ben ik diep gezonken,
Want ik had te veel gedronken.
Ik dronk alsmaar zware wijn,
Want ik wilde vrolijk zijn.
Maar vrolijk worden deed ik niet;
Zeer somber werd mijn werk en lied.

De hulp die Reve aan Maria vroeg, wordt als volgt verwoord:

---

640 Ter illustratie: als Ton Anbeek Reve met Heinrich Heine vergelijkt, schrijft hij: 'Bij beiden vindt men een humoristisch effect dat berust op een plotselinge doorbreking van de verheven toon met een zeer aardse kwinkslag.' (Anbeek 1996b, p. 120). Zie ook: *Zelf schrijver worden*, waarin Reve de 'factor *Tragiek Versterkt Door Humor*' behandelt (*VW IV*, 453-454 (oorspr. curs.).)

641 Dat het hier een gedicht van Reves hand betreft, was voor de toenmalige kijker overigens niet helemaal duidelijk, want het gedicht is op het moment van de show nog niet gepubliceerd, en voor veel teksten van de show was Touber verantwoordelijk. Het gedicht zou voor het eerst gepubliceerd worden in *AR II*. Het is ook opgenomen in het *Verzameld werk* (*VW VI*, p. 468-470).

Ik trad voor dat beeld, ik zeg:
'Mevrouw, moet U horen,
Kijk, dat is niet niks: God is uit U geboren;
Dus mij uit de kruik en de drank
En de fles te trekken
Moet voor U een klein kunstje wezen,
Dus laat mij niet verrekken. [...]'[642]

Na de voordracht van dit gedicht verandert er opnieuw iets aan Reves houding. De schrijver is nog steeds in pak, maar wordt nu *close* in beeld gebracht, en zijn stembanden zijn niet meer zo gespannen als bij de voordracht van het gedicht: zijn toon is een volle octaaf gedaald. Wie zat te wachten op een ernstige, melancholieke Reve, kan tevreden achterover leunen, want eindelijk lijkt de schrijver zichzelf te laten zien. Hij spreekt, zeer langzaam, over Maria: 'Wie zij is, waar zij is, en of zij is, dat weet ik niet. Ik weet alleen maar dat ik leef, en kan schrijven, en vanavond voor u zit, om het u te vertellen.'
Maar dan, na een korte pauze, doorbreekt Reve de suggestie van oprechtheid radicaal en brengt hij zijn 'uiterst gedurfde progressief-katholieke jongensboek op marxistisch-leninistische grondslag' *Lieve jongens* onder de aandacht. Vervolgens waarschuwt hij de kijkers voor de heerschappij van 'Koning Alcohol', bidt hij een weesgegroetje, en draagt hij het gedicht 'Oost, west' voor. En dan wordt de kitschkraan weer vol open gezet: op een bal heft men het zorgeloze dranklied 'Trink, trink, Brüderlein trink' aan.
In de eerste tien minuten van de show heeft de kijker vier verschillende Reves gezien, waarbij de suggestie werd gewekt dat de schrijver een metamorfose onderging van het ene uiterste (volstrekte kunstmatigheid) naar het andere uiterste (volstrekte authenticiteit). Eerst was er een Reve van bordkarton, dan een conferencier wiens grappen door een lachband begeleid werden, vervolgens een stuntelende voordrachtskunstenaar en tot slot een serieuze, sombere, 'oprechte' Reve, die de suggestie van die oprechtheid echter snel doorbrak om reclame voor zichzelf te maken.
Het decorstuk buiten beschouwing gelaten, is geen enkele versie van Reve stabiel. De schrijver verstoort zijn zelfmanifestatie telkens door zelfreflectie, opmerkingen terzijde, overdrijvingen of komische stijlbreuken. Bovendien wordt iedere versie van Reve al snel vervangen door een nieuwe. Ook de laatste versie houdt niet lang stand.
In de rest van de show blijven de registerwisselingen zich in hoog tempo voltrekken. De schlagers waarin men het goede leven bezingt worden afgewisseld met beelden van de 'oprechte' versie van Reve, die sombere gedichten voordraagt. Reve is in het vervolg van de show nog te zien in uniform, als danser, als voorleesoom, als paus, als organist, en als beer.
Tweemaal wordt er in de show expliciet verwezen naar Reves onbetrouwbaarheid, en dus naar de oprechtheidskwestie. De eerste keer is wanneer Adèle Bloemendaal het nummer 'Mad about the boy' zingt, waarvan de eerste regels parlando worden gebracht:

She met him at the party
Just a couple of years ago
He was rather over-hearty and ridiculous
But as she'd seen him on the screen
He cast that certain spell (you know...)

She'd basked in his attraction
For a couple of hours or so
His manners were a fraction too meticulous
If he was real or not, she couldn't tell
But like a silly fool I fell...

642 *VW VI*, p. 468-470.

Later in het nummer danst Bloemendaal met de man waar ze haar oog op heeft laten vallen. Als de muziek is gestopt, blijkt de man een rubberen masker gedragen te hebben, en onthult hij zijn ware identiteit. Het is – natuurlijk – Gerard Reve.
De tweede verwijzing vinden we aan het einde van de show. Reve is dan, in de gedaante van een beer, op bezoek bij God, die als ezel wordt voorgesteld. God vertoont een aantal opmerkelijke overeenkomsten met Reves koninginfiguur. Zo is hij een groot liefhebber van het werk van Reve, zij het met uitzondering van *Het stenen bruidsbed*, dat hij 'een stuk minder' vindt – uiteraard is dit een sneer naar Mulisch. Ook de koningin heeft niet veel op met Mulisch, zoals nog eens blijkt uit het gedicht 'Koninklijke goedkeuring' dat in de show wordt voorgedragen. Net als de koningin is God niet zo vlug van begrip; hij wordt zelfs door de schrijver in de maling genomen. En zoals de koningin dat in *De taal der liefde* doet, zorgt God hier voor een stevige dosis metanarrativiteit. Hij prijst de show waar hij zelf onderdeel van uitmaakt, als hij zegt: 'Reuzeleuk maar toch komisch. Ja, ik heb het nu over dat erotisch passiespel van jou en van die Rob Touber zal ik maar zeggen, die schouw, want ik heb gekeken hoor.' De oprechtheidskwestie komt ter sprake als het knusse onderhoud tussen de ezel-god en de Reve-beer plotseling wordt onderbroken door een engel, die zich vanuit de achtergrond in het gesprek mengt. Hij heeft een prangende vraag: 'Die Gerard Reve, belazert die de boel nou, of niet?' Antwoord krijgt de engel echter niet. Zijn woorden zijn, afgezien van enkele afsluitende gedichten, de laatste die er in de show te horen zijn.

Duiding

Reves zelfrepresentatie wisselt in de show weer als een stroboscoop tussen verschillende uitersten, en de televisiekijker die daar nog niet genoeg aan heeft, wordt een aantal malen expliciet gewezen op de onbetrouwbaarheid van de schrijver. De identiteit van Reve wordt echter nog een stap diffuser als we bedenken dat het programma niet door hem is geïnitieerd en gemaakt, maar door regisseur Rob Touber. Het script is van zíjn hand, en Touber wordt zowel in de voorpubliciteit als de show zelf als het creatief brein ervan gepresenteerd.[643] Dat heeft consequenties voor de manier waarop Reves manifestatie in de show beoordeeld moet worden. Strikt genomen ziet de kijker steeds twee verschillende Reves tegelijk, want de werkelijke Reve acteert *zichzelf* in een decor dat door Touber naar beeld en gelijkenis van Reves universum is geschapen. Reve is dus zowel zichzelf als zijn avatar: een afgeleide van zijn persoon die rondwaart in een afgeleide van de fictieve ruimte die hij als schrijver heeft gecreëerd. Het begin van de show dompelt de kijker direct onder in deze suggestieve schijnwerkelijkheid: de 'werkelijke' Reve ontstaat, vermomd in conferencierskostuum, uit de kunstmatige representatie van zijn eigen hoofd.
Zoals de show de onbetrouwbaarheid van Reve voortdurend benadrukt door hem heen en weer te laten schieten tussen geposeerde kunstmatigheid en geposeerde authenticiteit, zo gebeurt dat ook met de positie die Reve in het programma inneemt op de as tussen massavermaak en hoge cultuur. De conferencier aan het begin van de show doet er alles aan om maar niet vereenzelvigd te worden met de stereotypische kunstenaar en de 'intellectueelders' die deze aan zijn voeten vindt. Tegelijkertijd wordt het conferenciersimago echter met kracht verstoord, doordat Reve de positie aan de andere kant van de as inneemt. Hij belichaamt dan niet de op esthetische provocaties beluste avant-gardist, maar de oervorm van dit type: de in zichzelf gekeerde, van de maatschappij afgewende romanticus. De conferencier verenigt alle clichés van het volksvermaak in zich (platte moppen, effectbejag, afkeer van intellectualisme), en datzelfde doet zijn tegenpool met de clichés van het moderne kunstenaarschap. De Reve aan zijn

[643] De show opent met de aankondiging: 'NOS proudly presents, Rob Touber proudly presenting', en ook in de aftiteling wordt vermeld dat de show door Rob Touber is gepresenteerd.

schrijftafel voegt zich naar een schrijversbeeld dat zich als een Ravensburgerplaatje laat inkleuren: de zwaarmoedige auteur bevindt zich op een zolderkamer (boven hem is op zeker moment een klein, schuin dakraam zichtbaar waarachter de boze buitenwereld woedt) aan een eenvoudige houten tafel, waarop zich een kroontjespen, een inktpot en een ganzenveer bevinden. De ruimte wordt verlicht door een enkele kaars. Ook deze pose wordt echter snel ontkracht, wanneer Reve opzichtig reclame begint te maken voor zijn jongste liefdesboek.

De permanente zigzagbeweging tussen hoge en lage cultuur wordt ondersteund door de plaatsen waar de verschillende Reves zich bevinden. De show maakt gebruik van de ruimtelijke metafoor waarmee cultuuruitingen gewoonlijk worden geclassificeerd. Aan het begin van het programma daalt de conferencier Reve een trap af vanuit het hoofd waaruit hij is ontstaan. Beneden bevindt zich het publiek, dat zich ontpopt als een wilde menigte, waardoor hij bijna onder de voet gelopen wordt. Reve-de-romanticus zit daarentegen hoog verheven boven de massa op zijn zolderkamer (de uitgespaarde ruimte in het hoofd van de schrijver). Het überkitscherige zangfestijn speelt zich letterlijk *onder* zijn voeten af, zoals een doorkijkje door de vloer van de kamer duidelijk maakt.[644] En God, dat ligt voor de hand, bevindt zich weer bóven de zolderkamer.[645] Zo bekleedt de schrijver op zijn zolderkamer letterlijk een middenpositie tussen hemel en aarde, waarmee het zoveelste romantisch cliché is opgeroepen. Niet alleen de conferencier, maar ook diens melancholieke tegenpool is dus een karikatuur.

Omdat Reve zelf verdwijnt achter het schimmenspel dat hij opvoert, is het lastig om *De Grote Gerard Reve Show* van een etiket te voorzien, zeker als we aan dat etiket zoiets als een auteursintentie willen toevoegen. In *Literatuur en moderniteit* omschrijven Frans Ruiter en Wilbert Smulders de show als 'culminatiepunt van de schijnbare popularisering van literatuur' die Reve in de jaren zeventig teweeg bracht. De korte bespreking van de show is onderdeel van een fragment waarin Ruiter en Smulders Reve als 'de grote campkunstenaar' ten tonele voeren. Zij hanteren daarbij een opvatting van camp als een postmodern spel met het triviale en marginale, en halen Susan Sontag aan, die het begrip in haar fameuze 'Notes on camp' karakteriseerde als 'the answer to the problem: how to be a dandy in an age of mass culture.'[646] 'Camp', aldus Ruiter en Smulders, 'herstelt [...] het onderscheid tussen ingewijden en niet-ingewijden', dat in de massacultuur verloren is gegaan.[647] Deze notie strookt met hun benadering van Reves literatuur. Die krijgt volgens hen pas waarde op het moment dat ingewijden de teksten in al hun finesses weten te ontsluiten. De crux van hun karakterisering zit hem dan ook in het adjectief: de literatuur wordt niet werkelijk, maar *schijnbaar* gepopulariseerd.[648] En ook voor *De Grote Gerard Reve Show* lijkt die constatering op te gaan. Het programma voorziet al het triviale wat het aanbiedt immers van een vette knipoog. Maar het gevaar met deze etikettering van het programma, en van de uitbreiding daarvan naar de literatuur van Reve, is dat Reve daardoor slechts in één van de vele posities wordt geplaatst die hij toelaat.

Reve biedt lezers als Ruiter, Smulders, u en ik alle gelegenheid om te constateren dat hij weliswaar pretendeert tegen de massa te spreken, maar ons ondertussen influistert dat wij het

[644] Die ruimtelijke metafoor wordt niet in de gehele show doorgetrokken. Gerard Cox zingt bijvoorbeeld op dezelfde plaats als waar de zolderkamer van de schrijver zich bevindt, voor twee plastic wolken het op muziek gezette 'Tempo doeloe'. Ook wordt gesuggereerd dat de smartlap die Cox bij een kerkorgel zingt, waarbij hij wordt begeleid door de organist Reve in glitterjasje (een lied op de melodie van de toenmalige hit *A whiter shade of pale* van Procol Harum, compleet met karakteristieke 'snik'), zich op dezelfde plaats afspeelt. Overigens komen in dit nummer, en in het bijzonder de uitvoering daarvan op een kerkorgel in *De Grote Gerard Reve Show*, de klassieke en populaire cultuur samen: de orgelpartij is een duidelijke verwijzing naar de muziek van Johann Sebastian Bach ('Wachet auf, ruft uns die Stimme' en 'Air').

[645] Op het moment dat de stem van God te horen is, kijkt Reve schuin omhoog.

[646] Sontag 1966, p. 288 (note 45). In dezelfde aantekening stelt Sontag 'Detachment is the prerogative of an elite and as the dandy is the 19th century's surrogate for the aristocrat in matters of culture, so Camp is the modern dandyism.'

[647] Ruiter & Smulders 1996, p. 320.

[648] Ruiter en Smulders betogen met betrekking tot Reves werk van de jaren zeventig 'dat men voor de lectuur ervan toegerust moest zijn. Het vergde van de lezer niet alleen dat hij gewend was aan het triviale, maar eiste bovendien van hem dat hij een "connaisseur de la trivialité" was.' (Ruiter & Smulders 1996, p. 322).

selecte groepje ingewijden zijn tot wie hij eigenlijk het woord richt. Het typeren van Reves manifestatie als camp is een manier om onszelf gerust te stellen: er zit gelukkig een fijnbesnaarde adder onder het gras waarop de circustent is verrezen. Maar hoewel het verleidelijk én verdedigbaar is om Reves literatuur van de jaren zeventig en *De Grote Gerard Reve Show* als camp te beschouwen, moet daarbij worden opgemerkt dat het steeds om campy *elementen* gaat; de elitaire viering van de marginaliteit is nooit de enige smaak die voorhanden is. In *De Grote Gerard Reve Show* is zowel een flirt-op-veilige-afstand met het triviale aan te wijzen – camp dus – als een flirt-op-veilige-afstand met het verhevene, dat wordt gematerialiseerd in de eenzame kunstenaar op zijn zolderkamer, de boodschapper tussen hemel en aarde die louter door gelijkgestemden te verstaan is.[649]

En dan nog iets over de overdaad aan kitsch in de show. Kitsch is vaak een signaal voor een campy attitude, maar Reve zette kitsch niet altijd in op de manier van een campkunstenaar. Juist in de jaren zeventig liet Reve in interviews en brieven weten kitsch als noodzakelijke handreiking aan de massa te beschouwen, als een communicatiemiddel, waardoor zijn adagium 'Kunst is een product van gestileerde menselijke activiteit, dat een ontroering teweeg brengt' voor een groter deel van het publiek gelding krijgt.[650] Door de inzet van kitschelementen kan, volgens Reve, een breder publiek bereikt worden dan slechts het selecte gezelschap fijnproevers. Tenzij we ook deze uitspraken met een korrel zout moeten nemen – bij Reve weet je het immers nooit – is de functie van kitsch dus op zijn minst tweeledig: de kitsch wordt met een dandyeske knipoog omarmd (camp), maar is ook de neergelaten ophaalbrug waarlangs de meer eenvoudigen van geest de literaire burcht kunnen betreden.

Bovendien fungeert kitsch in Reves werk niet zelden als middel om de hypocrisie van de kunstenaarswereld tot uitdrukking te brengen. Denk aan de schilder Phal, die in 'Lezing op het land' in besloten kring smartlappen zingt, waar het gezelschap kunstenaars en kunstminnaars – in beschonken toestand – hevig door ontroerd raakt.[651] Men verzekert Phal dat er 'bij radio en film' goudgeld voor hem te verdienen moet zijn, maar Phal lijkt zijn cocon van kunst, drank en armoede te prefereren.[652] Of denk aan 'beschermer van kunsten en wetenschappen' Mijk de Swaan uit 'Brief door tranen uitgewist', die van alpenjodel houdt, maar deze voorkeur voor zijn omgeving angstvallig verbergt.[653] De vraag naar de intentie achter kitsch is bij Reve dus niet eenvoudig te beantwoorden. Het onderscheid tussen ingewijden en niet-ingewijden wordt vergroot als de kitsch als camp wordt opgevat, maar verkleind als er een communicatiemiddel in wordt gezien, of een kritiek op het snobisme in de kunstwereld. Voor beide zijn valide argumenten beschikbaar.[654]

Zo biedt *De Grote Gerard Reve Show* voor elk wat wils. Het is een smakelijke kluif voor wie er een postmodern spel voor een geverseerde niche in ziet, waarbij het feit dat zoveel mensen ernaar

---

[649] We zouden, als we de manifestatie van Reve in de show gelijkstellen aan die van de 'werkelijke' Reve, dezelfde fout maken als een criticus die de vertelinstantie van een werk gelijk stelt aan de concrete auteur ervan: zeker door de tussenkomst van Rob Touber is er een schot tussen beide.

[650] Zie bijvoorbeeld Nies 1974: "'Ik zal een voorbeeld geven. Een moeder zit te schreien aan het bed van haar dode kind. Als je dat ziet, ben je ontroerd, maar het is geen kunst. Als die vrouw bij dat bed op een luit tokkelt en een lied voor haar dode kind zingt, dan is het wel kunst. Dan is het gestileerd. Die vrouw mag ook geen tranen in haar ogen hebben, want tranen doen in dit geval afbreuk aan de stilering. De moeder mag geen tranen laten vallen, want dat is kitsch. Nu heb je hele volksstammen, die niet begrijpen, dat die vrouw verdriet kan hebben, zelfs al laat ze geen enkele traan. Omdat je het hele volk bij de kunst wil betrekken, laat die vrouw dus een traan vallen. Echte kunst kan nu eenmaal niet zonder kitsch. De wereld is verdeeld in Hellenen en Barbaren.'" Zie hoofdstuk 2 voor een overzicht van teksten waarin Reve kunst definieert.

[651] Phal zingt onder meer 'Het Moederhart' en een Reviaanse versie van 'Onder 't lommer van 't prieeltje'. In dat laatste lied zijn de oorspronkelijke woorden 'groot, wit marmeren steen', (of: 'dezen marmeren steen') veranderd in 'grote, blauwe steen'. (*VW I*, p. 660.)

[652] *VW I*, p. 660-661

[653] *VW II*, p. 227-228.

[654] Reve zelf meldt bijvoorbeeld over het programma: "'Ik geloof dat het goed is dat mijn werk nu eens toegankelijk wordt gemaakt voor de miljoenen die nooit een boek lezen.'" (Schuhmacher 1974)

kijken louter de stelling onderbouwt dat de massa het fingerspitzengefühl van de elite mist. Maar ook, en dit hoeft het voorgaande niet uit te sluiten, kan de show worden opgevat als de langste én goedkoopste reclamespot in de geschiedenis van de Nederlandse televisie; een manier waarop Reve, onder de dekmantel van het NOS-kunstprogramma *Eigentijds*, een nieuwe markt tracht aan te boren. Maar omdat de commercialiteit inmiddels een vast onderdeel van zijn imago is geworden, bevat ook zij een dubbele bodem. Reve maakt reclame voor zijn commercialiteit. Te midden van dit alles presenteert Reve zichzelf, via tussenkomst van Rob Touber, als een hoogst hybride persoonlijkheid. Nogmaals vermengt hij de categorieën van realiteit en fictie, authenticiteit en kunstmatigheid, leven en werk, kunst en kitsch, ernst en spot, en thematiseert zo de onbetrouwbaarheid van zijn imago. Zo *De Grote Gerard Reve Show* ergens het culminatiepunt van is, dan is het van de voeding die Reve geeft aan de oprechtheidskwestie.

Receptie en promotie

In de maanden voorafgaand aan de uitzending wordt er in de landelijke pers veel ruchtbaarheid aan de show gegeven. In een interview verklaart Rob Touber dat hij de ongrijpbaarheid van Reve welbewust als thema van het programma heeft gekozen. Touber stelt dat nagenoeg niemand een idee heeft welke opvattingen Reve werkelijk koestert, in verwarring als men is gebracht door Reves provocatieve publieke optreden. Nog nooit, aldus Touber, heeft Reve een tegenstander van formaat ontmoet, met kennis van diens 'werkelijke mening en overwegingen.'

> 'Zo'n tegenstander was hem niet gegund toen hij de publieke opinie kietelde met zijn zich als Ezel manifesterende God, niet toen-ie "Dood aan de Arbeiders" riep, niet in zijn openlijke belijdenis der Heren- en Jongens-Liefde, niet toen hij voor de in Nederland verblijvende Surinamers een retourbiljet [bedoeld zal zijn: 'enkele reis', EP] Amsterdam-Oerwoud adviseerde [...]. Toen niet. Nu niet. En eigenlijk nooit!
> Daarmee is meteen uitgelegd waaróm ik als slotzin van de Grote Gerard Reve-Show [...] koos: "Die Gerard Reve, belazert-ie de boel nou?... Of niet?" Want wat-ie nou inderdaad meent en wat niét, daar is tot nu toe slechts een miniem aantal Nederlanders achter gekomen... Oók de vele bewonderaars van zijn talent [...] konden dat via zijn boeken niet te weten komen...'[655]

Niet alleen presenteert Touber de oprechtheidskwestie hier als belangrijk ingrediënt van *De Grote Gerard Reve Show*, maar ook suggereert hij te behoren tot het 'miniem aantal Nederlanders' dat de toverformule kent waarmee Reves pose van diens werkelijke opvattingen kan worden gescheiden. Wie er nog meer tot die selecte club behoort, laat Touber echter in het midden. Ook de formule zelf geeft hij niet vrij; niet in dit interview, en niet in de show die hij creëerde. Zo draagt ook de regisseur bij aan de oprechtheidskwestie, in plaats van haar de kop in te drukken. Reve zelf verwacht 'herrie' naar aanleiding van de show (zoals hij op 6 april 1974 aan Carmiggelt schrijft) en ook *NRC Handelsblad* voorziet een dag na de uitzending stormen van protest: 'De ingezonden-briefschrijvers van dit weekend zullen zich tot grote woede realiseren, dat er om dit NOS-programma geen lidmaatschap kan worden opgezegd.'[656] De volkswoede blijft echter uit. Anders dan na de huldiging in de Allerheiligste Hartkerk, die de halve natie in rep en roer bracht, blijft het opvallend rustig. Er worden geen kamervragen gesteld, en de kranten drukken slechts enkele kwade reacties van hun lezers af.[657] Televisierecensenten, ook die uit de

---

[655] Touber 1975.
[656] JM 1974. Zie voor de opmerking van Reve over de show in de brief aan Carmiggelt: Reve 1988 [1982], p. 235 (6-4-1974).
[657] Onder meer in *Het Vrije Volk* van 22 mei en *de Volkskrant* van 30 mei 1974. In *Het Vrije Volk*: 'Wij begrijpen niet dat een man als Van 't Reve een onderscheiding krijgt van de koningin. Met zijn programma kwetst hij een grote groep mensen uit de samenleving, vooral de arbeiders. En wat moeten diezelfde arbeiders wel niet denken van de homofielen, van wie het merendeel toch zeker niet zo laag en vulgair is?' (Rotgans & Bertels 1974) In *de Volkskrant* schrijft Th.T.M. Luif: 'Hoe is het in Godsnaam mogelijk dat dergelijke smeerlapperij in dit beschaafde land wordt

confessionele hoek, tonen op zijn minst begrip, en vaak zelfs waardering, voor het programma. Zo schrijft J.K. in *Trouw* over Reves 'individuele uitbreiding' van religieuze beeldentaal: '[...] het ligt buiten de Nederlandse traditie en buiten het protestantse gezichtsveld, maar het lijkt me binnen het christendom toch volstrekt legitiem.'[658]
Geen herrie dus, maar wel zien veel journalisten in de show bevestigd wat zij al wisten: de onmogelijkheid om te bepalen wanneer Reve 'zichzelf' is en wanneer niet, is tot de kern van zijn publieke optreden doorgedrongen. Touber is dus in zijn opzet geslaagd. Een greep uit de recensies:

> 'Die Gerard Reve, belazert die de boel nou of niet?' De vraag werd met zoveel woorden gesteld in *De Grote Gerard Reve Show* van regisseur Rob Touber die de NOS gisteravond laat in Eigentijds uitzond. Gelukkig werd het antwoord niet gegeven. Op die manier zou immers een groot deel van het effect dat de volksschrijver lijkt te beogen, verloren gaan. Intussen heb ik sterk de indruk dat Reve inderdaad de kluit grotelijks belazert en er veel genoegen in schept op uiterst verwarrende wijze allerhande zaken op de hak te nemen en tegen heilige huisjes te schoppen. Maar dat doet hij dan wel zo handig dat men met evenveel klem kan beweren dat dat niet het geval is.' (*Het Parool*, 18 mei)
>
> Satire is goed en wel in Nederland, maar was dit satire? Of, zoals Reve het zichzelf vroeg: meent u nu echt wat u zegt? (*NRC Handelsblad*, 18 mei)
>
> Tobbers als ik zullen het moeilijk hebben met de vraag waarin het werk van Gerard Reve – om het even of het nu om zijn boeken of om zijn televisieshow gaat – de ernst overgaat in kortswijl (en omgekeerd). Dat is vervelend, want het belemmert het voluit en zonder enige reserve genieten, terwijl het ook belet om manmoedig op te staan en het toestel uit te schakelen. (*Trouw*, 20 mei)
>
> Wat was *De Grote Gerard Reve Show*? Als zo vaak bespaarde de meester het vellen van een definitief oordeel[.] Subtiel balancerend op de grens van pose, ernst en eigenheid lieten hij en regisseur Rob Touber het aan de kijker over uit de show te destilleren wat men wilde. (*Het Vrije Volk*, 18 mei)[659]

Enkelen zien in de show een exponent van de tijdgeest. Peter van Bueren, die het programma 'uitstekend' noemt, schrijft in *de Volkskrant*:

> Tien jaar nadat Gerard Reve, toen hij nog meewerkte, in het programma "Zo is het" drollen voor citroenen verkocht in een nummer over koninginnedag, heeft de burgerschrijver zijn volk bereikt op het niveau dat hem en zijn volk past: in een eigen show voor het massamedium televisie. Waren voorheen schrijvers geziene gasten in een forum, om daar voorbedachte spitsheden door een fijnproevend publiek te laten opzuigen, de hofleverancier van de Nederlandse literatuur anno 1974 presenteert zichzelf als een showman waar vaklui hun petje voor kunnen afnemen.
> Een onvoorstelbaar evenement toch eigenlijk. Gerard Reve Superstar. Een man wiens 'vreemde' schrijverschap door de jaren heen is grootgepraat op grond van zijn litteraire betekenis, heeft alle tolerantiegrenzen in duizelingwekkende vaart doorbroken en mag tot in de grootste publiciteitsmedia en nu op de televisie dingen opmerken die van nauwelijks iemand anders ongestraft door de vingers worden gezien.
> Terwijl nog niet lang geleden in de Tweede Kamer vragen werden gesteld over de Barend Servetshow, verwart de vrachtwagenchauffeur uit Weert, zoals hij tegenwoordig vermomd

---

uitgezonden. Deze "literator" begint met een gore kroeg-mop, om enkele ogenblikken later schijnheilig een "Wees Gegroet" te gaan bidden. Dat deze man een homofiel is, verwijt ik hem niet; maar wel neem ik hem hoogst kwalijk, dat hij kleine kinderen (en hen niet alleen) met zijn abnormale ideeën probeert te vergiftigen. Men durft zelfs GOD als een ezel voor te stellen. Als de NOS meent dat dit kunst of amusement is, dan is men daar toch wel erg diep gezonken en als dergelijke "heren" geridderd worden in de orde van Oranje-Nassau, dan is nu toch wel het duidelijkste bewijst geleverd, dat het hoog tijd wordt, dat aan de lintjes-regen iets veranderd dient te worden. Ik ben beslist geen puritein, maar deze "show" ging alle perken van burgerlijk fatsoen ver te buiten.' (Luif 1974).
[658] J.K. 1974.
[659] Resp.: Elfferich 1974, JM 1974, J.K. 1974, Ris 1974.

> langs 's Heren wegen snelt, de koningin met Maria, verkleedt hij zich als paus, bidt hij tussen uitbundige drankliederen in een weesgegroetje en spreekt hij met God alsof deze een ezel is. En dat allemaal onder de hoede van de NOS, zodat zelfs de meest verontruste kijker nergens zijn lidmaatschap kan opzeggen. Hoeveel sociologen zouden gisteravond niet handenwrijvend begonnen zijn aan een briljant proefschrift?[660]

De laatste opmerking van Van Bueren is op zichzelf al voer voor een proefschrift. Hij geeft blijk van een sterk besef van de snelle veranderingen die tijdens de jaren zestig en zeventig in het Nederlandse culturele landschap zijn opgetreden. De socioloog of cultuurhistoricus die er tegenwoordig op wil wijzen dat een fenomeen als *De Grote Gerard Reve Show* typerend is voor de jaren zeventig – zoals zowel Righart (1995) als Kennedy (1995) dat ten aanzien van de jaren zestig deden met het VARA-programma *Zo is het toevallig ook nog 's een keer* – moet er ten minste bij aantekenen dat de contemporaine kritiek (een tv-recensent, in dit geval) dat al deed toen de beeldbuis nog nauwelijks was afgekoeld.[661]

Van Buerens recensie is om nog een reden de moeite van het citeren waard. Hij schrijft dat Reve zich uitlatingen kan permitteren die van bijna niemand anders gepikt zouden worden. En inderdaad lijkt Reve halverwege de jaren zeventig een uitzonderingspositie in te nemen in de Nederlandse literatuur. De schrijver heeft voor zichzelf een ruimte gecreëerd waarbinnen zijn uitspraken, ook de vele die de grenzen van het betamelijke overschrijden, niet meer de schade aanrichten die ze normaal gesproken doen. Als Reve God voorstelt als een ezel, oppert het huis van Theun de Vries te bombarderen, de Vietcong de dood in wenst of het portret van de koningin als reclamezuil gebruikt, heeft dat ongeveer dezelfde uitwerking als wanneer hij in *Een circusjongen* schrijft dat hij een meisje heeft onteerd: er ontstaat slechts wat rumoer op de achtergrond. Reve geniet in de jaren zeventig een vorm van immuniteit die niet heel ver afstaat van die van een literair personage. Dat Reve de categorieën van fictie en realiteit opzichtig met elkaar laat interfereren, lijkt als effect te hebben dat de grenzen van zíjn literaire vrijstaat zijn verlegd tot ver buiten de voor- en achterflappen van zijn werk. Bijna iedere stoot van Reve wordt gesmoord in de zachte wanden van de opgeblazen fictionele ruimte.

Grensoverschrijdingen

Toen Mulisch in 1972 'Het ironische van de ironie' in *Vrij Nederland* publiceerde, stond hij niet alleen in zijn kritiek op Reve. Velen deelden, zij het vaak in minder sterke mate, zijn zorgen over de vrijheden die Reve zich binnen en buiten zijn werk dacht te kunnen permitteren. Mulisch, die zich aan de andere kant van het politieke spectrum bevond dan Reve en zich bovendien persoonlijk door hem aangevallen voelde, richtte zich met name tegen de in zijn ogen discriminerende uitlatingen van zijn collega. De bron van zijn frustratie was echter, net als bij

---

[660] Van Bueren 1974. De opmerking over Barend Servet verwijst naar een uitzending van 'Barend is weer bezig', op 14 december 1972, waarin Barend Servet (IJf Blokker) een spruitjesschillende koningin Juliana bezoekt, die niet op een glaasje meer of minder kijkt. Over de uitzending werden vragen gesteld aan het kabinet Biesheuvel II. Overigens lijkt de aanname dat de kijker 'nergens' zijn lidmaatschap kan opzeggen niet helemaal correct. Hoewel de show werd uitgezonden door de NOS, schrijft Reve op 25 juni 1974 aan Simon Carmiggelt dat dertig leden van de KRO hun lidmaatschap van die omroep hebben opgezegd (Reve 1988 [1982], p. 249).

[661] James Kennedy (Kennedy 1995) stelt dat in Nederland al in de jaren vijftig bij zowel politiek als burgerij sterk het gevoel heerste dat vernieuwing en modernisering onontkoombaar waren. De verzuiling had al in dat decennium een negatieve bijklank gekregen. Zeker sinds de omwentelingen aan het einde van de jaren zestig had men een sterk besef van de onomkeerbare veranderingen die zich in Nederland hadden voltrokken. Dat uitte zich bijvoorbeeld in de snelle implementatie van avant-gardistische literatuur, zoals die van de Vijftigers, in het onderwijs. De gevestigde politieke partijen probeerden zich aan het einde van de jaren zestig enigszins krampachtig te moderniseren; er was hen veel aan gelegen geassocieerd te worden met termen als 'jeugd' en 'verandering'. Het commentaar van Van Bueren op *De Grote Gerard Reve Show* adstrueert Kennedy's betoog. Ook deze criticus geeft immers blijk van een sterk besef van de veranderingen die zich met hoge snelheid voltrokken in het Nederlandse culturele landschap, en doet een voorzichtige poging die veranderingen in historisch perspectief te plaatsen. Zie over het gevoel van urgentie van verandering in de Nederlandse politiek aan het einde van de jaren zestig ook: Kennedy 1995, Righart 1995, p. 203-249.

vele anderen, de oprechtheidskwestie, het gevoel dat Reve zich schuilhield achter een rookgordijn dat algemeen als 'ironie' werd getypeerd. Mulisch deed op zijn eigen wijze hetzelfde als velen voor en velen na hem: hij ondernam een poging de rook te verdrijven. Wat hij te zien kreeg verontrustte hem. De ware Reve was, zo betoogde hij, een racist die er actief aan bijdroeg om 'een sfeer van agressief provincialisme en vreemdelingenhaat te scheppen'.
Natuurlijk is 'Het ironische van de ironie' een persoonlijke afrekening in het literaire circuit, en geen objectieve analyse van Reves persoonlijkheid en schrijverschap – gesteld dat zoiets mogelijk zou zijn. Dat neemt echter niet weg dat Mulisch' analyse de angel van Reves zelfrepresentatie blootlegt. Reve kan doen wat hij doet, stelt Mulisch, doordat hij zichzelf hult in een waas van fictionaliteit. Het personage 'Gerard' is nauwelijks meer van de schrijver 'Gerard' te onderscheiden. Wanneer de schrijver moreel verwerpelijke uitspraken doet, betoogt hij, worden die uitspraken ten onrechte op het conto van het personage geschreven. Mulisch weigert hier aan mee te doen. Hij wil de grens tussen de werkelijke en de fictionele ruimte in ere herstellen.
Op een punt schiet de analyse van Mulisch echter tekort. In *De taal der liefde*, het boek dat de directe aanleiding vormde voor 'Het ironische van de ironie', doet Reve exact wat Mulisch zegt dat hij doet, maar hij doet dat openlijk, hyperbewust en op een veel ingenieuzere manier dan Mulisch laat zien. De interferentie tussen werkelijkheid en fictie wordt niet alleen bereikt doordat de protagonist van het verhaal dezelfde naam heeft als degene die de brieven aan Carmiggelt ondertekent, ze stroomt door de kleinste haarvaten van het boek: de compositie, de bedverhalen, de dialogen tussen Gerard en Woelrat en de imaginaire ontmoeting met de koningin. De manipulatie van de categorieën fictie en realiteit zou dus moeiteloos tot grondthema van de roman kunnen worden benoemd.[662] Dat is iets anders dan de truc van de 'ouwe toverheks' die Mulisch ervan maakt.
Mulisch toont zich in 'Het ironische' een pleitbezorger van een autonomistische visie op literatuur. Net als de New Critics veronderstelt hij dat er een duidelijke en statische grens bestaat – zou moéten bestaan, althans – tussen de fictionele binnenwereld van een boek en de realistische buitenwereld. Reves oeuvre en diens zelfmanifestatie binnen en buiten zijn werk zijn echter met geen mogelijkheid in de mal te persen die op Mulisch' schrijftafel ligt. Voor Mulisch heeft Reve daarmee afgedaan; hij houdt zich immers niet aan de regels van het spel en maakt misbruik van de verwarring die zo ontstaat. Maar als we de juridische en morele implicaties van zijn optreden buiten beschouwing laten, zien we dat Reve eenzelfde soort metapositie inneemt ten opzichte van het ergocentrische denkkader als ten opzichte van Bourdieus cultuursociologie. Zoals Reve de premisse dat het subveld van de beperkte en het subveld van de grootschalige productie onverenigbaar zijn als fundament gebruikt voor zijn provocatieve zelfrepresentatie – die eruit bestaat deze twee subvelden te vermengen – zo doet hij dat aanvankelijk incidenteel, maar later frequenter en radicaler, met de premisse dat fictie en realiteit twee van elkaar onafhankelijke ruimtes zijn, die van elkaar worden gescheiden door de voor- en achterflap van een roman.
Het is mogelijk om Reves maskerades te verwerpen op grond van de eis dat de fictionaliteit zijn grenzen kent en dat buiten het boek zich de werkelijke, 'concrete' auteur moet tonen, de auteur die ondubbelzinnig communiceert en verantwoordelijkheid neemt voor zijn uitlatingen. Het is echter óók mogelijk om in Reves zelfrepresentatie een superieur esthetisch spel te zien, een spel waarbij zijn zelfrepresentaties binnen en buiten zijn werk elkaar aanvullen én ondermijnen, en waarbij via parabases en hyperparabases de vluchtigheid van zowel de fictionele als de realistische ruimte benadrukt wordt. Kiezen voor die laatste optie betekent dat het esthetisch spel vlees op de botten krijgt in de publieke ruimte. En het toont Reve als een voorbeeld van wat Heinich het 'romantisch model' van de kunstenaar noemt, een kunstenaar bij wie de

---

662 Vgl. Snapper 1990, p. 160.

publieke persoonlijkheid minstens zo belangrijk is als het werk dat hij aflevert. Je zou ook kunnen zeggen: een kunstenaar wiens publieke persoonlijkheid onderdeel is geworden van zijn oeuvre.

In de jaren zeventig zijn er legio parallellen tussen het spel dat Reve binnen, en het spel dat hij buiten zijn werk speelt. Het meest duidelijk komen ze naar voren in *De taal der liefde*. Daar vindt op microniveau plaats wat buiten het boek op macroniveau gebeurt: Reve vertelt fictieve verhalen waarin hij en zijn vriend als hoofdpersoon optreden, en wordt door zijn gehoor zo nu en dan gevraagd naar het waarheidsgehalte van het vertelde. Zoals binnen het boek de nadruk wordt gelegd op de performativiteit van het vertellen ('het staat in een boek [...] en het is meteen waar ook'), zo gebeurt dat ook in de publieke ruimte. Op beide niveaus wordt de artistieke illusie onderstreept, en op beide niveaus wordt Reves 'waarheid' in toenemende mate fictioneel. Het spel van de interfererende fictionele en reële ruimte kan, zoals ik al schreef, alleen maar gespeeld worden bij gratie van de conventie dat er een intrinsiek onderscheid tussen beide ruimtes bestaat. De parabasis en hyperparabasis treden pas op als de lezer of toeschouwer een vooronderstelling heeft over de mate van fictionaliteit van de wereld die hem wordt gepresenteerd. Ook de creatie van een mobiele, instabiele identiteit krijgt slechts kleur door het contrast met een collectief gevoelde behoefte aan een stabiel, 'authentiek' ik. Die behoefte was er ten aanzien van Reve aanvankelijk zeer sterk, niet in het minst omdat hij na *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* juist de reputatie van een authentieke en oprechte persoonlijkheid had verworven. Tegen deze achtergrond is de openlijke deconstructie van zijn identiteit dan ook een provocatie, een distinctieve daad. Al vrij snel treedt bij het publiek echter gewenning, en zelfs hier en daar wat verveling op. De verwarring over de vraag waar en wanneer Reve 'zichzelf' laat zien, en waar men te maken heeft met een gefictionaliseerde versie van de auteur, zorgt in de jaren na de publicatie van *De taal der liefde*, samen met de door vele critici geconstateerde zelfherhaling, voor een afnemende waardering voor Reves werk.

Tegelijk is duidelijk dat Reve halverwege de jaren zeventig de status van ster-auteur heeft bereikt, in de betekenis die Loren Glass eraan geeft. Net als Hemingway en Mailer bespeelt hij zowel de elite als het grote publiek, creëert hij een cultus rondom zijn persoonlijkheid en gebruikt hij het onderscheid tussen hoge en lage cultuur als inzet van zijn zelfrepresentatie, als middel om zichtbaar te worden. Net als de Hollywoodiconen uit Dyers *Stars* kan hij bogen op een arsenaal aan attributen die onlosmakelijk met zijn persoonlijkheid zijn verbonden, zoals – onder vele andere – de kroontjespen, de wijn, de ganzenveer en Maria. In bijna ieder interview komen die attributen ter sprake, en in *De Grote Gerard Reve Show* wordt er een groteske potpourri van gekookt. Ook dit alles bevat bij Reve echter een expliciete dubbele lading. Hij levert onophoudelijk commentaar op zijn doen en laten en op de functie van zijn attributen, waardoor hij zijn handelingen zelf deconstrueert tot strategieën, en zijn zelfrepresentatie in het valse licht van de ironie komt te staan.

Dat Reve zich hoe langer hoe minder als 'mens echt uit het leven' liet zien, maar dat hij de notie van een stabiele persoonlijkheid opzichtig frustreerde, is een proces dat sommigen 'nihilistisch', en dat anderen misschien 'postmodern' zullen noemen. Toch gaan de basisprincipes van dat spel, openlijke zelfreflectie en -deconstructie, terug tot de dagen van de romantische ironie, en zelfs tot die van Aristophanes. Het gaat mij, dat zal inmiddels duidelijk zijn, veel minder om een keuze voor het juiste cultuurfilosofische etiket dan om een beschrijving van de technieken die Reve gebruikt en van de wisselwerking tussen receptie (van werk en persoon) en zelfrepresentatie.

Reves spel met fictie en realiteit zorgt ervoor dat hij de grenzen van de literaire vrijstaat werkelijk lijkt te hebben opgerekt. Hij kan zich, kort gezegd, meer permitteren dan een ander. Toch loopt ook hij soms tegen de wanden van de werkelijkheid aan. Dat gebeurt met name wanneer hij zich, een aantal jaar na de publicatie van *De taal der liefde*, in steeds hardere

bewoordingen uitlaat over andere rassen. Dan ontstaat in brede kring opnieuw de behoefte die Mulisch *Het ironische van de ironie* deed schrijven; de behoefte om alles wat Reve lijkt te zijn, suggereert te zijn, of voorwendt te zijn terzijde te schuiven, en vast te stellen wat hij ís: een racist of geen racist? Over die kwestie buig ik me in het volgende hoofdstuk.

6 Het pact van de impliciete auteur

It is only by distinguishing between the author and his implied image that we can avoid pointless and unverifiable talk about such qualities as 'sincerity' or 'seriousness' in the author.

Wayne Booth

Inleiding: (')inferieure kokosnotenplukkers(')

Voor Harry Mulisch was de 'tjoeki tjoeki stoombootbrief' in *De taal der liefde* de directe aanleiding voor het schrijven van *Het ironische van de ironie*. Mulisch zag echter een detail uit die brief over het hoofd, waarmee hij zijn centrale punt kracht had kunnen bijzetten. Het detail staat in een van de zinnen waar Mulisch zijn pijlen op richt.

> Ik behoef maar een of andere persoon sprekend in te voeren, die zich laatdunkend over allerlei inferieure kokosnotenplukkers uitlaat en voor de eer van 'onze meisjes en jonge vrouwen' opkomt, en het Geld vloeit mij toe.[663]

Mulisch stelt dat het volstrekt onhelder is geworden wanneer Reve zelf het woord voert, en wanneer een van zijn personages dat doet, doordat Reve verschillende versies van zichzelf in zijn proza opvoert. Wat hij echter niet ziet, of althans niet laat zien, is dat dit probleem zich ook in de structuur van déze zin aandient. Ook hier is het onduidelijk wie er spreekt.
In deze zin brengt Reve hypothetisch een personage ('een of andere persoon') op het toneel, dat zich niet al te vleiend uitlaat over een ander, zuidelijk ras of volk. De vraag is echter waar de tekst van Reve precies ophoudt, en waar de tekst van dit personage begint. De woorden "'onze meisjes en jonge vrouwen'" zijn duidelijk gemarkeerd als personagetekst, ze worden immers omkaderd door aanhalingstekens. Maar de kwalificatie 'inferieure kokosnotenplukkers' staat *niet* tussen aanhalingstekens, waarmee wordt gesuggereerd dat ze afkomstig is uit de pen van de briefschrijver, Gerard Reve dus.[664] In dat geval verschillen de oordelen van Reve en het personage nauwelijks van elkaar: het personage laat zich laatdunkend uit over andere volkeren, maar Reve noemt die mensen 'inferieure kokosnootplukkers'. Omdat het niet duidelijk is wie hier welke kwalificatie voor zijn rekening neemt, treedt tweestemmigheid op. Deze tweestemmigheid wordt veroorzaakt door de vermenging van personage- en auteurstekst; de auteur spreekt als het ware met een dubbele tong. Zo ontstaat er een verbinding tussen de auteur van de brief en het hypothetisch door hem ingevoerde personage, terwijl er tegelijkertijd een distantie tussen beide blijft bestaan: personage en auteur zijn niet dezelfde persoon. Dit principe wordt in de narratologie 'tekstinterferentie' genoemd.[665] Ook als we, zoals Mulisch doet, de 'Gerard' die deze brief heeft ondertekend gelijkstellen aan de auteur Gerard Kornelis van het Reve, weten we niet wie we verantwoordelijk moeten houden voor de opmerking over de kokosnotenplukkers.
Reve bereikte, zoals we in het vorige hoofdstuk hebben gezien, in de jaren zeventig een zekere mate van immuniteit in de publieke ruimte. Die is voor een groot deel te danken aan het feit dat hij zichzelf herhaaldelijk en nadrukkelijk fictionaliseerde. Hij maakte zijn publiek erop attent, zowel binnen als buiten zijn werk, dat het met een afspiegeling van Gerard Reve te maken had, met een imago dus. Zo verdween het beeld van Reve als buitengewoon oprechte en authentieke persoon naar de achtergrond, het beeld dat een van de hoofdingrediënten was van zijn canonisering in de jaren zestig. Doordat Reve de oprechtheidskwestie nadrukkelijk in zijn zelfrepresentatie incorporeerde, verloor zij binnen vrij korte tijd aan provocatieve kracht. In *De Grote Gerard Reve Show*, in mei 1974, werd ze als een van de bekende attributen van Reves publieke persoonlijkheid gepresenteerd, én als zodanig gerecipieerd door de recensenten.

---

[663] Van het Reve 1972, p. 71.
[664] Mulisch stelt de 'Gerard' die de brief heeft ondertekend gelijk aan de persoon Gerard Reve (Mulisch 1976, p. 46-47).
[665] Strikt genomen spreken we van tekstinterferentie wanneer de vertellers- en personagetekst zich vermengen. Deze brief is echter een geval apart, omdat – als we de redenering van Mulisch volgen – de verteller en auteur ervan dezelfde instantie zijn. Ik zal in het vervolg van dit hoofdstuk, met betrekking tot deze brief, ook van tekstinterferentie spreken wanneer auteurs- en personagetekst zich vermengen.

Op één terrein weet Reve echter nog lange tijd te provoceren, en dat is het terrein van de rassendiscriminatie – precies het punt dus dat in *Het ironische van de ironie* aan bod komt. Hier blijft ook de oprechtheidskwestie nog jaren voortduren. Hoe denigrerender Reve zich uitlaat over andere rassen, hoe zekerder men wil weten of hij meent wat hij zegt. Naast de publicatie van *Het ironische van de ironie* zijn hier drie momenten van belang: Reves voordracht van het gedicht 'Voor eigen erf' op de Nacht van de Poëzie in Kortrijk in mei 1975, een interview van Boudewijn Büch met Reve in *Het Parool* van 15 januari 1983, en de publicatie van *Bezorgde ouders*, in december 1988. Terwijl Reves uitspraken over andere rassen in 1975 en 1983 stormen van protest veroorzaken, blijft het na de verschijning van *Bezorgde ouders* stil in Nederland, ondanks het feit dat in het boek alle xenofobe registers worden opengetrokken.

In dit hoofdstuk staat de oprechtheidskwestie opnieuw centraal. Ik behandel haar nu echter vanuit een ander perspectief dan in het vorige hoofdstuk, en tegen de achtergrond van Reves vermeende racisme. Waar in het vorige hoofdstuk de nadruk lag op het implementeren en markeren van de artistieke illusie, daar benader ik de oprechtheidskwestie nu met een concept dat binnen de narratologie een stille dood lijkt te zijn gestorven: dat van de impliciete auteur.[666] In dit hoofdstuk stel ik Reve voor als impliciete auteur, via een uitstap naar de narratologie en de theorievorming over de autobiografie. Het doel hiervan is tweeledig. Ten eerste wil ik hiermee nogmaals, op een andere manier dan in het vorige hoofdstuk, aantonen dat Reve de conventie frustreert om fictie en realiteit als dichotomie te beschouwen, omdat hij het ontregelen van die conventie tot inzet maakt van zijn zelfrepresentatie binnen en buiten zijn werk. Maar ook is het een poging om het concept 'impliciete auteur' nieuw leven in te blazen. Dit wil ik doen door het buiten het strikte kader van de narratologie te plaatsen en te laten zien dat het het onderzoek naar zelfrepresentatie goede diensten kan bewijzen. Ik gebruik het concept in dit hoofdstuk dan ook niet als een ontologische categorie, maar als een heuristisch hulpmiddel: een middel om het specifieke van Reves zelfrepresentatie inzichtelijk te maken.

Het concept impliciete auteur geeft blijk van twee op het eerste gezicht tegenstrijdige behoeftes: enerzijds de wil om de wereld van de fictie en de 'werkelijke' wereld met elkaar te verbinden, anderzijds juist de behoefte om een intrsinsiek onderscheid tussen die twee werelden in stand te houden. Ik zal betogen dat Reve, zowel in zijn oeuvre als in zijn publieke manifestatie, voortdurend de gedachte uitdrukt die het concept impliciete auteur heeft doen ontstaan: als schrijver creëert hij voor zijn publiek (lezers van zijn werk en interviews, televisiekijkers, bezoekers van literaire festivals) een beeld van zichzelf, en hij benadrukt – op verschillende manieren – dat dat beeld geen volmaakte kopie van zichzelf is, maar een 'tweede zelf', een vervorming van zijn werkelijke identiteit.

Het eerste deel van dit hoofdstuk besteed ik aan de theorie rond het concept impliciete auteur en rond het autobiografisch proza. Enkele invloedrijke theorieën op deze gebieden komen ter sprake, met bijzondere aandacht voor het 'hypothetisch intentionalisme', een visie die Jerrold Levinson als meest prominente aanhanger kent. Het tweede, en grootste, deel is gewijd aan Reve en het racisme, en in het bijzonder aan *Bezorgde ouders*. In deze roman speelt tekstinterferentie een belangrijke rol, net zoals in de zin uit de 'stoombootbrief' die ik hierboven besprak. Het boek is een kluwen van fictie en realiteit die zich nog moeilijker laat ontwarren dan vorig werk, en biedt een ironische terugblik op Reves schrijverschap. Reve brengt er een nieuwe metalaag aan in het spel met zijn identiteit.

[666] De term 'implied author' wordt soms vertaald als 'geïmpliceerde auteur' (zoals in Herman & Vervaeck 2009) en soms als 'impliciete auteur' (zoals in Van Bork e.a. 2002). Ik gebruik de term 'impliciete auteur'.

De impliciete auteur

Sinds Wayne Booth in *The Rhetoric of Fiction* (1961) de impliciete auteur introduceerde, is het concept voer geweest voor hevige polemieken in narratologische kringen. Booth zelf stond, zoals vrijwel iedere Angelsaksische narratoloog van zijn generatie, sterk onder invloed van het New Criticism, in het bijzonder dat van de orthodoxe Chicago School.[667] Met het concept van de impliciete auteur koos Booth echter voor een middenweg tussen het New Criticism en het andere uiterste van het narratologische spectrum: het intentionalisme. Booth gaf zich rekenschap van de maximes van het New Criticism, zonder echter het idee los te laten dat een persoon van vlees en bloed verantwoordelijk is voor de totstandkoming van het literaire werk, en dat via dat werk morele overtuigingen van die persoon tot uitdrukking kunnen komen.[668] De auteur, stelde Booth, is *altijd* als imago, als 'tweede zelf' in zijn werk aanwezig, of hij dat nu wil of niet.

> Even the novel in which no narrator is dramatized creates an implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as stage manager, as puppeteer, or as an indifferent God [...]. This implied author is always distinct from the 'real man' – whatever we may take him to be – who creates a superior version of himself, a 'second self,' as he creates his work [...].[669]

Booth was er niet altijd even duidelijk over wat hij precies met het concept beoogde; in *The Rhetoric of Fiction* geeft hij bijvoorbeeld geen vastomlijnde definitie van de impliciete auteur. Tom Kindt en Hans-Harald Müller (2006) betogen in hun overzichtswerk over de geschiedenis van de impliciete auteur dat juist de methodologische nevelen waarin Booth zich hulde hebben gezorgd voor de populariteit en de wijde verspreiding van het concept. Het begrip leende (en leent) zich dankzij die nevelen immers voor uiteenlopende toepassingen.[670]

Maar deze vaagheid is Booth uiteraard ook op kritiek komen te staan. Het belangrijkste bezwaar betreft de positie van de impliciete auteur in de literaire communicatie. Booth laat in het midden wie er verantwoordelijk is voor de constructie van het evenbeeld van de auteur: hij suggereert enerzijds dat dit de auteur is (de zender dus), anderzijds de lezer (de ontvanger). Anders gezegd – en hier komt het instrumentarium van de imagologie van pas – hij suggereert dat de impliciete auteur zowel een (geïntendeerd) auto-imago als een hetero-imago is.

Met name de suggestie dat de impliciete auteur als zender aan het communicatieschema zou moeten worden toegevoegd, lijkt meer problemen te scheppen dan op te lossen.[671] Zo zijn er fundamentele verschillen tussen de auteur en de verteller enerzijds, en de impliciete auteur anderzijds: de impliciete auteur brengt, in tegenstelling tot de auteur en verteller, niets voort. Hij heeft geen stem in het verhaal.[672] Invloedrijke narratologen als Mieke Bal en Gérard Genette hebben zich dan ook tot tegenstander van het concept als narratologisch instrument verklaard – met name omdat de rol van de auteur (en dus ook van diens imago) buiten het terrein van de descriptieve narratologie zou vallen – en tegenwoordig vindt die toepassing van het begrip nog nauwelijks aanhangers.[673] Wel gaan er, in toenemende mate, stemmen op om de impliciete auteur als lezersconstructie te beschouwen. Daarmee krijgt het concept een plaats buiten het kader van de klassieke narratologie.

---

[667] Zie Baker 2006 voor een beknopt overzicht van de verworvenheden van de Chicago School en voor informatie over de manier waarop Booth zich tot deze school verhoudt.

[668] Booth 1983, p. 151. (Ik citeer uit de *Second Edition*; de eerste druk is van 1961). Vgl. Kindt & Müller 2006, p. 52.

[669] Booth 1983, p. 151. Met de kwalificatie 'indifferent God' verwijst Booth naar de theorieën van Flaubert over de rol van de auteur in zijn werk. Deze theorieën komen in deel II ter sprake.

[670] Kindt & Müller 2006, p. 61.

[671] Vgl. Heinen 2002, p. 333-334, Kindt & Müller 2006, p. 13.

[672] Vgl. Kindt & Müller 2006, p. 100, 156, Genette 1988, p. 139.

[673] Overigens gaf Booth zelf bij meerdere gelegenheden aan dat hij met *The Rhetoric of Fiction* geen bijdrage heeft willen leveren aan de narratologie in de structuralistische zin van het woord. Zie: Kindt & Müller 2006, p. 85.

Deze ontwikkeling, die ik hier slechts zeer grof heb kunnen schetsen, is ook te zien binnen de neerlandistiek. Waar een klassiek-narratologische, structuralistische studie als die van Raat (1985) zich nog verlaat op het concept van de impliciete auteur (én dat van de impliciete lezer), zijn eenentwintigste-eeuwse handboeken verhaalanalyse het begrip liever kwijt dan rijk.[674] Van Boven & Dorleijn (2003), die de verwante term *abstracte* auteur gebruiken, stellen: 'De abstracte auteur vormt [...] een tamelijk vaag concept dat in hoge mate afhankelijk is van de interpretatie van de lezer. Liefst hadden we er geen aandacht aan besteed.'[675] En ook Herman & Vervaeck (2009 [2005]) vinden de impliciete auteur 'enkel aanvaardbaar als tussenpositie, dat wil zeggen als een constructie die vooral ontstaat door de interactie tussen tekst en lezer.'[676]

De impliciete auteur als lezersconstructie: het hypothetisch intentionalisme

Booth ontwierp de impliciete auteur als schot én verbindingsstuk tussen de wereld van het boek en de wereld daarbuiten. In feite bepleitte hij de autonomie van het literaire werk, maar zijn vertrekpunt was, anders dan dat van de orthodoxe New Critics, de praktijk van het lezen en interpreteren. Booth benadrukte dat iedere lezer zich tijdens het lezen een voorstelling maakt van de auteur die voor het werk verantwoordelijk is.[677] Alleen door ons te realiseren, stelde Booth, dat we als lezer een *beeld* van de auteur construeren als we lezen, een beeld dat niet noodzakelijk overeenkomt met de realiteit, kunnen we voorkomen dat we de 'betekenis' of 'bedoeling' die we uit de tekst destilleren klakkeloos vereenzelvigen met de bedoelingen van de (concrete) auteur. 'It is only by distinguishing between the author and his implied image,' schreef Booth in *The Rhetoric of Fiction* – en hier klinkt de kritiek van Wimsatt en Beardsley op het intentionalisme door – 'that we can avoid pointless and unverifiable talk about such qualities as "sincerity" or "seriousness" in the author.'[678]
Dit idee over de rol van de auteur in een tekst is vruchtbaar gebleken. Het zogeheten hypothetisch intentionalisme, met Jerrold Levinson als voorman, vertrekt vanuit de aanname dat lezers de betekenis van een tekst aan een antropomorfe instantie toeschrijven; deze instantie noemt men, naar Booth, de impliciete, maar ook wel 'hypothetische' of 'gepostuleerde' auteur.[679] Levinson neemt welbewust een middenpositie in tussen het intentionalisme en het anti-intentionalisme.[680] Hij meent dat de lezer, om tot een zo correct mogelijke hypothese te komen over de intentie van de auteur, gebruik moet maken – *moet*, want het is Levinson uiteindelijk om die 'correcte' interpretatie te doen – van niet alleen de informatie in de tekst zelf, maar ook van de relevante context van de creatie van de tekst. Die context bestaat uit de conventies van de taal waarin het werk is geschreven en het genre waar het toe behoort, maar is voor een groot deel rond de auteur zelf te vinden. Het gaat dan om zaken als aanvullende theoretische verklaringen van de auteur, diens overige werk en het werk van tijdgenoten dat de auteur kende, sociale of politieke bewegingen die een duidelijke invloed hadden op de auteur, en de

674 Raat 1985.
675 Van Boven & Dorleijn 2003, p. 187. In de passage die hier direct op volgt wordt overigens duidelijk waarom de abstracte auteur zich toch een plaats in *Literair mechaniek* heeft weten te verwerven: 'In de analysepraktijk', zo stellen Van Boven en Dorleijn, 'hebben we echter wel behoefte aan een tekstuele instantie die boven de verteller staat. Er is namelijk een categorie van tekstelementen die niet aan de verteller, of aan personages, zijn toe te schrijven terwijl ze toch van groot belang zijn voor de interpretatie en beslist niet over het hoofd mogen worden gezien: titels, ondertitels, motto's en dergelijke. Zulke elementen kunnen niet als vertellerstekst worden beschouwd. We schrijven ze toe aan een hogere tekstinstantie, de abstracte auteur.' De categorie van tekstelementen die Van Boven en Dorleijn hier bespreken, wordt door Genette 'parateksten' genoemd (Genette 1997).
676 Herman & Vervaeck 2009, p. 26.
677 Dit laatste stuitte uiteraard op weerstand van de dogmatische hoek van het New Criticism, waar bestuderen van de rol van de auteur (hetzij concreet, hetzij geïmpliceerd) in literatuur immers irrelevant werd geacht.
678 Booth 1983, p. 75.
679 Zie Kindt & Müller 2006, p. 181.
680 Levinson 1992, i.h.b. p. 221-222. De positie die Levinson claimt is dus vergelijkbaar met die van Wayne Booth zelf, die immers een middenweg zocht tussen de *New Critics* en de intentionalisten.

participatie of identificatie van de auteur met artistieke stromingen.[681] Volgens het hypothetisch intentionalisme kan Booths concept worden gedefinieerd als een entiteit die de ideeën, het gedrag, en de bedoelingen belichaamt die lezers aan de auteur van een tekst toeschrijven als ze die tekst lezen. Levinson:

> [...] instead of speaking of beliefs or attitudes that would be *reasonably attributed* to the actual author on the basis of the work contextually grasped, we can speak of the beliefs or attitudes that just straightforwardly *belong* to the implied author – he or she is being a construction tailor-made to bear them.[682]

Deze toepassing van het concept doet vermoeden dat Levinson er veel aan gelegen is om zich vooral niet als reguliere intentionalist te presenteren - het intentionalisme heeft, zeker sinds 'The intentional fallacy' het licht zag, onder veel literatuurwetenschappers nu eenmaal een pejoratieve status. Een cynische New Critic zou kunnen aanvoeren dat Levinson hier zijn naakte intentionalisme bedekt met een theoretisch schaamlapje.

Maar ook een principieel tegenstander van de impliciete auteur als Gennette heeft zich gebogen over mogelijkheden om het concept buiten de descriptieve narratologie in te zetten. Hij richtte zich daarbij op bewuste manipulaties door de auteur van zijn auto-imago. In 'Implied Author, Implied Reader?' reserveert Genette de term 'opzettelijke simulatie' (*deliberate simulation*) voor de gevallen waarin de indruk wordt gewekt dat de auteur binnen een werk bewust een andere identiteit aanneemt dan daarbuiten. Door die manipulatie ontstaat een ironische afstand tussen de 'echte' auteur en diens derivaat – diens 'tweede zelf', zoals Booth zou zeggen. Genette acht de goede lezer echter prima in staat om die ironie te herkennen, en aldus een beeld van de auteur te reconstrueren dat *getrouw* is, wat wil zeggen: dat overeenkomt met de 'werkelijke' auteur en verschilt van het beeld van diens impliciete variant.[683] Ofschoon hij in het geval van opzettelijke simulatie wel iets in het concept van de impliciete auteur ziet, heeft het volgens Genette ook hier weinig toegevoegde waarde.[684]

Waar Genette volledig uit zijn persoonlijke leeservaringen put om vast te stellen dat 'de' lezer een beeld van de auteur creëert tijdens het lezen – het betreft dus, om met Reve te spreken, de statistiek van één geval – daar is de constructie van dit beeld voor Levinson een noodzakelijke voorwaarde om een werk adequaat te interpreteren. Interessant is, dat Genette het intentionalisme (zowel de hypothetische als de reguliere variant) dicht nadert in de redenering die hij opbouwt rond opzettelijke simulatie. Genette suggereert immers dat er ergens buiten de tekst een echte, authentieke versie van de auteur te vinden is, en dat die versie kenbaar is; alleen zó kan hij immers tot de conclusie komen dat de deconstructie van de ironie leidt tot een getrouw beeld van die auteur.[685]

---

681 Levinson 1996a, p. 206-207.

682 Levinson 1996b, p. 229 (oorspr. curs. Ook geciteerd in: Kindt & Müller 2006, p. 174-175).

683 Genette stelt dat nagenoeg iedereeen in een werk als *Tristram Shandy* of *A la recherche du temps perdu* de homodiëgetische verteller zal weten te onderscheiden van de auteur. Heterodiëgetische vermommingen leveren in potentie wat meer problemen op, maar ook hier acht Genette de competente lezer ('if not [...] everyone, at least [...] the "happy few"') in staat de ironie te decoderen. '[...] we have here two implied agents, but one is the extradiegetic narrator, the other is the image of the author that the reader extracts from the text by decoding the irony, *and I see no reason for this image to be unfaithful*.' Genette 1988. Citaten op p. 144-145 (curs. van mij, EP). Zie over Genettes *deliberate simulation* ook: Kindt & Müller 2006, p. 116-119.

684 Genette 1988. Genette dicht 'de' lezer dus zekere kwaliteiten toe. Eerder in dit artikel geeft Genette aan dat hij in zijn betoog uitgaat van een 'volledig competente' lezer. 'That does not necessarily mean [...] superhuman intelligence, but a minimum of ordinary perspicuity and a good mastery of the codes involved, including, of course, language.' (p. 141.) Zie ook: Kindt & Müller 2006, p. 117.

685 Zoals ik in hoofdstuk 5 heb laten zien, spreekt ook Paul de Man, in de context van de romantische ironie als 'dialectiek van het ik', van een subject dat zichzelf in tweeën splitst, in een empirisch ik en een deel dat op dat empirisch ik reflecteert. Deze splitsing vertoont enige overeenkomsten met Genettes conceptie van de impliciete auteur, maar er zijn belangrijke verschillen. Anders dan bij Genette staat bij De Man – of, exacter: bij de romantische ironie die hij behandelt – de zelfreflectie centraal. Ook karakteriseert Genette het 'empirische' deel als betrouwbaar en authentiek, terwijl De Man dat, in lijn met de traditie van de romantische ironie, juist doet met het derivaat, het deel dat reflecteert op het empirisch ik. In feite zijn de principes van de romantische ironie, zoals De Man die beschrijft,

De expliciet-impliciete auteur en het autobiografisch proza

De discussie over de impliciete auteur is, vanaf het moment dat Booth het concept introduceerde, vooral gevoerd met betrekking tot het expliciet fictionele discours: non-referentiële romans en verhalen.[686] Er is zodoende weinig aandacht geweest voor de mogelijke meerwaarde van het concept ten aanzien van autobiografisch proza, proza waarin de band tussen de werelden binnen en buiten de tekst sterk is omdat de auteur zichzelf in de tekst representeert als verteller of protagonist. Daar ligt, meen ik, een opvatting over de autobiografie aan ten grondslag die we in meest onverbloemde vorm aantreffen bij Philippe Lejeune en, opnieuw, Genette. Die opvatting luidt: in autobiografische teksten is geen plaats voor fictie.

In zijn artikel 'Fictional Narrative, Factual Narrative' (1990) plaatst Genette de zuiver autobiografische tekst in de categorie van de feitelijk-narratieve teksten, en daarmee diametraal tegenover de zuiver fictionele tekst. Zoals het een narratoloog betaamt, stelt Genette dat op basis van tekstuele gegevens vast te stellen is of we met een autobiografische tekst te maken hebben. Zo acht hij een rigoureuze identificatie tussen auteur en verteller, bijvoorbeeld door overeenkomst in naam, kenmerkend voor een feitelijke tekst. Genette komt tot het volgende algoritme:

A[uteur] ≠ V[erteller] --> fictioneel narratief

A[uteur] = V[erteller] --> feitelijk narratief[687]

Deze mathematische claim is, op zijn zachtst gezegd, niet onproblematisch.[688] Ook Genette benadrukt dat de formule moet worden gezien als een model, waar de werkelijkheid zich niet altijd even goed aan houdt, en geeft toe dat het bewijzen van de relatie tussen auteur en de verteller niet altijd gemakkelijk is.[689] Inderdaad blijft de verteller in veel teksten – met name heterodiëgetisch vertelde – een grote onbekende; niet ieder boek maakt het een narratoloog zo gemakkelijk als, zeg, *Moby Dick* ('Call me Ismaël') of *Ik Jan Cremer*.[690] En hoewel Genette zich graag beperkt tot (para)tekstuele informatie, ontkomt hij ook in dit artikel niet aan contextuele kaders. Zo acht hij 'the author's *serious* adhesion to a story for whose *veracity* he assumes responsibility' een voorwaarde voor het functioneren van de formule A=V --> feitelijk narratief.[691] Door de nadruk op oprechtheid is dit een voorwaarde die Wimsatt en Beardsley intentionalistisch zouden noemen. Daarbij laat Genette in het midden hoe we zouden moeten bepalen of een auteur oprecht is. Net als wanneer hij spreekt over opzettelijke simulatie lijkt hij van mening dat de competente lezers – de 'happy few', noemt hij ze elders – prima in staat zijn om een eventuele ironische pose van oprechtheid te onderscheiden.

De algoritmes van Genette zijn gebaseerd op een schema dat Philippe Lejeune opstelde in *Le Pacte autobiographique* (1975; ik gebruik de Engelse vertaling uit 1989). Ook Lejeune plaatst de autobiografie in de categorie 'werkelijkheid', en daarmee in oppositie tot fictie. Hij hecht daarbij,

en die van Genette dus aan elkaar tegengesteld. Genette gaat ervan uit dat er zoiets bestaat als een werkelijk, echt subject, de romantische ironie bestaat juist bij gratie van de verwerping van die aanname.

686 'Non-referentieel' versta ik op de manier waarop Dorrit Cohn dat in *The Distinction of Fiction* doet. Zij bedoelt met 'non-referentieel' niet dat teksten niet naar de wereld buiten de tekst *kunnen* verwijzen, maar dat ze dat niet *hoeven*. Bovendien hoeven de referenties naar de wereld buiten de tekst niet accuraat te zijn, en refereren deze teksten niet exclusief naar de wereld buiten de tekst – ze bevatten altijd een zekere mate van zelfreferentialiteit. (Cohn 1999, p. 13-17.)

687 Genette 1990, p. 766-767.

688 Zie hierover ook: Fludernik 2001, i.h.b. p. 86-88 en Glass 2004, p. 7-8, 31.

689 Genette 1990, p. 770.

690 Van heterodiëgetische teksten wordt gesproken als een verteller vertelt over een gebeurtenis die hij zelf niet heeft meegemaakt (zie over de verschillende vertelsituaties die kunnen worden onderscheiden: Herman & Vervaeck 2009, p. 87-90).

691 Genette 1990, p. 768 (curs. van mij, EP).

net als Genette, veel waarde aan naamsrelaties, vooral aan die tussen de auteur op het omslag enerzijds en de verteller en/of protagonist anderzijds. Komen die namen overeen, dan is er sprake van een autobiografie, komen ze niet overeen, dan is er sprake van fictie. Tussen autobiografie en fictie bestaat dus ook volgens Lejeune geen gradueel, maar een absoluut verschil.[692] En omdat autobiografische teksten strikt referentieel zijn, bevatten ze geen artistieke illusie.

> As opposed to all forms of fiction, biography and autobiography are *referential* texts: exactly like scientific or historical discourse, they claim to provide information about a 'reality' exterior to the text, and so to submit to a test of *verification*. Their aim is not simple verisimilitude, but resemblance to the truth. Not 'the effect of the real,' but the image of the real.[693]

Genette en Lejeune besteden beiden aandacht aan teksten die ogenschijnlijk niet passen binnen het model dat zij hanteren, teksten die zich ergens op lijken te houden op de grens tussen fictie en realiteit. Die teksten worden door beiden ervaren als paradoxaal en zelfs als logisch contradictoir – en dat is niet vreemd, aangezien ze allebei veronderstellen dat er zoiets als een waterscheiding tussen fictie en realiteit bestaat. Zo noemt Genette Dantes *De goddelijke komedie* als voorbeeld van een werk waarin de auteur en de verteller weliswaar dezelfde naam dragen, maar toch functioneel van elkaar verschillen. Nagenoeg iedere lezer zal immers meteen begrijpen dat de *auteur* Dante niet zoals de verteller in het gezelschap van Vergilius ter helle is afgedaald. Voor dit soort teksten reserveert Genette de term autofictie. De interne paradox van autofictie schuilt in de stilzwijgende afspraak die de auteur met de lezer maakt: 'Ik, de auteur, ga je nu een verhaal vertellen waarin ik als held optreed, maar dat mij nooit is overkomen.'[694] Lejeune, wiens tekst vijftien jaar eerder verscheen dan die van Genette, houdt zich aanvankelijk nog strikter aan zijn model dan zijn collega. Volgens hem zijn teksten waarin de auteur en verteller wel dezelfde naam dragen, maar niet dezelfde identiteit hebben theoretisch wel mogelijk, maar bestaat er in de praktijk bij zijn weten geen voorbeeld van.[695] Later, in een artikel waarin hij reflecteert op zijn bevindingen in *Le Pacte autobiographique*, neemt Lejeune afstand van deze wat radicale claims. Hij schrijft dan dat er inderdaad teksten bestaan die het midden houden tussen autobiografie en fictie. Deze 'literaire autobiografieën', zoals hij ze noemt, herbergen een paradox: 'the paradox of the literary autobiography, its essential double game, is to pretend to be at the same time a truthful discourse and a work of art.'[696]
De mathematische exercities van Lejeune en Genette zijn misschien te beschouwen als formalistische uitspattingen, als pogingen om orde te scheppen in materie die zich niet altijd laat ordenen. Het gaat me er echter niet om te bepalen in hoeverre hun schema's adequaat zijn, het gaat me om de manier van denken die aan die schema's ten grondslag ligt. Dat denken vertrekt vanuit de aanname dat er een absoluut onderscheid bestaat tussen de werelden van fictie en realiteit, met als gevolg dat werk dat zich niet exclusief in een van beide ruimtes laat indelen slechts kan worden beschreven in termen van paradoxen en interne contradicties. De onderneming van Genette en Lejeune beschouw ik als symptoom van wat Monika Fludernik in haar artikel 'Fiction vs. Non-fiction' (2001) betoogt: het strikte onderscheid tussen fictie en werkelijkheid is voor lezers van literatuur in het algemeen van belang, het is een manier om houvast te creëren.[697] En dus werkt de literaire autobiografie (Lejeune) of de autofictie (Genette) ontregelend, net zoals de (hyper)parabasis dat op microniveau doet. Het genre vertroebelt de

[692] 'Autobiography does not include degrees: it is all or nothing.' (Lejeune 1989a, p. 13.)
[693] Lejeune 1989a, p. 22 (oorspr. curs.).
[694] Genette 1990, p. 768-769.
[695] Lejeune 1989a, p.18.
[696] Lejeune 1989b, citaat op p. 128.
[697] Fludernik 2001, i.h.b. p. 92. Eenzelfde strikte scheiding tussen fictie en realiteit wordt bijvoorbeeld gehanteerd in Cohn 1999.

comfortabele grens tussen fictionele en de realistische ruimte, de grens tussen wat Mulisch de 'literaire wereld van de vrijheid' en 'onze gemeenschappelijke wereld' noemt.[698]
In autofictie – vanaf hier gebruik ik de term van Genette – sluit de auteur zoals gezegd een paradoxaal pact met de lezer: hij vertelt iets over zichzelf dat niet over zichzelf gaat. Dit is een interessante afspraak vanuit het perspectief van de impliciete auteur. Omdat in een autobiografie, anders dan in 'zuivere' fictie, expliciet een beeld van de auteur wordt geconstrueerd, zien we in de auto*fictie* het werk van Levinson (het hypothetisch intentionalisme) in uitvoering. In autofictie dringt de auteur de lezer het beeld van zichzelf op, terwijl hij benadrukt dat dat beeld geen getrouwe kopie, maar een *vervormde* versie van het origineel is. De lezer wordt het 'tweede zelf' van de auteur dus onder de neus gewreven: hij weet dat hij niet de auteur zelf ziet, maar een afgeleide van die auteur. In dit soort teksten hebben we te maken met een variant van wat Genette 'opzettelijke simulatie' noemt. We zien, wat ik zou willen noemen, een *expliciet-impliciete auteur*.

Reve en het pact van de impliciete auteur

Van een expliciet-impliciete auteur is sprake, wanneer een auteur in zijn zelfrepresentatie signalen afgeeft dat hij geen getrouwe kopie, maar een vervorming van zichzelf laat zien. Die signalen kunnen binnen een boek in aard en sterkte verschillen: ze kunnen bestaan uit paratekstuele informatie (bijvoorbeeld de aanduiding 'roman' op het omslag van een verhaal waarin de protagonist dezelfde naam heeft als de auteur), uit de confrontatie van de tekst met contextuele informatie en biografische informatie over de auteur (zoals in *De goddelijke komedie*), maar ook uit expliciete tekstinterne signalen van fictionaliteit (zoals metafictie, vrije indirecte rede, anachronismen en traditioneel fictionele openingsformules als 'Er was eens...').[699] Hoe zwakker de signalen, hoe groter uiteraard de ruimte om te discussiëren over de vraag of we nog wel te maken hebben met een expliciet-impliciete auteur. Ik beschouw het concept dan ook vooral als een heuristisch hulpmiddel; een middel dat het specifieke van Reves zelfrepresentatie (en die van anderen) inzichtelijk kan maken.
Hoewel de protagonisten uit Reves vroege werk als *De avonden*, *Werther Nieland* en 'The Foreign Boy' ('De vacantie') door velen gelijk zijn gesteld aan Reve zelf, is er daar nog geen sprake van een expliciet-impliciete auteur. Frits, Elmer en Darger zijn op goede gronden te vereenzelvigen met de auteur, maar Reve zegt noch binnen, noch buiten het werk expliciet: 'Frits (of Elmer of Darger), dat ben ik'. *De avonden* bevat precies die vervormingen van de werkelijkheid die Lejeune het boek als 'fictie' zouden doen categoriseren. Ruimtes en personages dragen andere namen dan in de werkelijkheid – hoe doorzichtig soms ook (denk aan 'Het Wespennest' voor de Bijenkorf, 'Schilderskade' voor Jozef Israëlskade, enzovoorts). Daarnaast is de ondertitel, 'Een winter*verhaal*', een signaal voor fictionaliteit, en bevat het voorwerk van het boek een traditionele fictionele disclaimer: 'Elke gelijkenis van figuren of voorvallen in dit verhaal met werkelijke personen of gebeurtenissen is toevallig'.[700]

[698] Mulisch 1976, p. 46-47.
[699] Zie voor een overzicht van de theorievorming over fictionaliteitssignalen: Cohn 1999 en Fludernik 2001. Ook Lejeune 1989a en Genette 1990 onderscheiden de meeste van de hier genoemde fictionaliteitssignalen. Beide noemen paratekstuele informatie en contextuele, biblio- en biografische informatie. Genette besteedt daarnaast aandacht aan expliciet tekstinterne signalen van fictionaliteit.
[700] Van het Reve 1964 [1947], copyrightpagina. Tot Reves vroege prozawerk behoort ook 'De laatste jaren van mijn grootvader' en *De ondergang van de familie Boslowits*. 'De laatste jaren van mijn grootvader' (voor het eerst gepubliceerd in 1947 in *De Nieuwe Stem*), is homodiëgetisch verteld, maar de 'ik' in het verhaal wordt niet bij naam genoemd. Hij kan als de auteur worden opgevat, maar dat is niet noodzakelijk. *De ondergang van de familie Boslowits* is een grensgeval, dat aantoont hoe problematisch de formules van Genette en Lejeune kunnen zijn. De hoofdpersoon uit het verhaal heet 'Simon' (of 'Simontje'). Het verhaal werd aanvankelijk gepubliceerd in *Criterium* (jaargang 1945-1946) onder de naam 'Simon van het Reve', maar verscheen in boekvorm in 1950 met de auteursnaam 'Gerard Kornelis van het Reve' op het omslag. Volgens de methode van Lejeune en Genette zouden we bij de tijdschriftpublicatie (A=V) dus met een

Bij *Tien vrolijke verhalen* ligt het minder eenvoudig. De bundel bevat een mix van heterodiëgetisch en homodiëgetisch vertelde verhalen. De aanduiding 'verhalen' lijkt te duiden op fictionaliteit, maar in de homodiëgetisch vertelde verhalen doet de verteller en protagonist zich vaak ondubbelzinnig voor als de schrijver Gerard Reve. Die hang naar de werkelijkheid wordt echter soms weer doorbroken door onrealistisch aandoende gebeurtenissen, zoals het plotseling verdwijnen van Kerr, Gypsie en hun kinderen in 'Geld verdienen'. Sommige van de heterodiëgetische teksten worden afgesloten met een paar gecursiveerde regels waarin de auteur plotseling zijn rol in het verhaal opeist en zo ófwel de artistieke illusie markeert en doorbreekt ('*Ik zal het hierbij maar laten, hoewel ik graag ook dat gemene stiefzusje een doodsmak had laten maken.*' in 'Bloed'), ófwel het verhaal plotseling van een realiteitsclaim voorziet ('*De tas heb ik weggegooid, maar de brieven liggen bij mij thuis ter inzage voor belangstellenden.*' in 'Brieven').[701] Bovendien worden de verhalen voorafgegaan door het 'Gesprek met Van het Reve', waarin Reve zichzelf representeert door de ogen van een fictionele verteller (Gorré Mooses). Bij de publicatie van deze tekst in *Tirade* veronderstelden velen dat het een werkelijk interview was,[702] maar bij de opname ervan in *Tien vrolijke verhalen* dachten de meeste recensenten dat Reve Gorré Mooses had verzonnen. De grens tussen fictie en realiteit is in deze bundel dus niet eenvoudig te trekken, en zeker in 'Gesprek met Van het Reve' zijn de contouren zichtbaar van de expliciet-impliciete auteur.
Na *Op weg naar het einde* en *Nader tot U*, de werken die door de critici algemeen werden beschouwd als referentieel – hoewel ze geen zuivere brieven bevatten – en waaraan Reve voor een groot deel zijn reputatie van authenticiteit te danken heeft, begint Reve zijn zelfrepresentatie binnen zijn werk openlijk te vervormen.[703] In *De taal der liefde* is de lezer getuige van die vervormingen door de constructie van het werk en door het opzichtige geweld dat de werkelijkheid wordt aangedaan in de bedverhalen die de protagonist Gerard aan Woelrat vertelt. *Een circusjongen*, ten slotte, toont Reve in volle glorie als expliciet-impliciete auteur. De 'Gerard Reve' die erin wordt gepresenteerd bevindt zich in het grensgebied tussen fictie en realiteit. Het is precies het soort boek waar Lejeune in 'The autobiographical pact' geen voorbeeld van kon geven:

> Can the hero of a novel declared as such have the same name as the author? Nothing would prevent such a thing from existing, and it is perhaps an internal contradiction from which some interesting effects could be drawn. But, in practice, no example of such a study comes to mind. And if the case does present itself, the reader is under the impression that a mistake has been made.[704]

De protagonist van *Een circusjongen* heet 'Gerard'. Van dit boek verschenen tegelijkertijd twee eerste drukken, een bij Elsevier (paperback) en een bij Athenaeum–Polak & Van Gennep (gebonden).[705] Op de copyrightpagina van de eerste druk bij Elsevier wordt het boek getypeerd als 'roman', de ondertitel van de uitgave bij Athenaeum is er een die Lejeune en Genette paradoxaal zouden hebben gevonden: '*levensroman*'.[706] Nog afgezien van de ontregelende

---

feitelijk verslag te maken hebben, en bij de boekpublicatie (A≠V) met fictie. Hoewel de hoofdpersoon uit *De ondergang* sterk aan Reve doet denken, zijn protagonist en auteur toch niet zonder meer met elkaar op een lijn te plaatsen. Simon is bijvoorbeeld in het voorjaar jarig, terwijl Reve in december geboren is (zie: *VW I*, p. 37).

701 Van het Reve 1961, resp p. 100 en p. 111. (De gecursiveerde regels zijn verwijderd uit latere drukken, en ook niet opgenomen in het *Verzameld werk*).

702 Maas 2009, p. 606.

703 In 'Brief uit Camden Town' (*Op weg naar het einde*) schrijft Reve zelf te streven naar authenticiteit, maar wijst hij er ook al op dat zijn persoonlijkheid vervormingen van de 'waarheid' niet kan uitsluiten. Hij schrijft te proberen een 'nauwgezet verslag' uit te brengen, 'zo getrouw aan de waarheid als mijn karakter maar toe laat'. (*VW II*, p. 77.)

704 Lejeune 1989a, p. 18.

705 Dit was een poging om twee verschillende publieksgroepen te bedienen. De paperback-uitgave bij Elsevier – door Reve 'volkseditie' genoemd – kostte *f* 14,90, de gebonden editie bij Athenaeum–Polak & Van Gennep *f* 25,-. Zie ook: Reve 1994, p. 390 (9-6-1977).

706 'Van deze roman wordt tegelijkertijd door Athenaeum-Polak & Van Gennep een gebonden editie in de handel gebracht'. (Reve 1975a, copyrightpagina). Zie voor de aanduiding 'levensroman' de titelpagina van Reve 1975b.

combinatie van fictionaliteitssignalen en verwijzingen naar het werkelijke leven van Reve, die ik in het vorige hoofdstuk uitgebreid ter sprake heb gebracht, moet dit boek dus louter op basis van de formules van Lejeune en Genette als autofictie worden gekwalificeerd. Gerard Reve vertelt een verhaal waarin hij als held optreedt, maar dat hem nooit is overkomen.

In de laatste zin van het citaat hierboven blijkt nogmaals hoe rigide de scheiding is die Lejeune trekt tussen werkelijkheid en fictie. Lejeune gaat ervan uit dat de lezers de indruk hebben dat er een *fout* is gemaakt wanneer in een roman de held de naam van de auteur draagt. Volgens hem zijn vervormingen van de werkelijkheid binnen een roman niet alleen toegestaan, maar zelfs geboden, en is er buiten de roman geen plaats voor fictie, verzinsels en fantasieën. Een auteur liegt volgens Lejeune als hij buiten de ondubbelzinnig als fictie gemarkeerde ruimte een loopje neemt met de werkelijkheid. Hij schrijft het bijna letterlijk zo in 'The autobiographical pact', en Dorrit Cohn schrijft het hem in *The distinction of fiction* bijna letterlijk na.[707]

Mulisch bedient zich, zoals blijkt uit *Het ironische van de ironie*, van dezelfde argumenten als Lejeune. Net als Lejeune en Genette wil Mulisch de fictionele ruimte afbakenen, en ziet hij de (auteurs)naam als de drager van identiteit, als ijkpunt in de werkelijkheid. Juist omdat Reve zoveel goochelt met zijn naam, vlakt hij volgens Mulisch zijn identiteit uit. Mulisch komt dan ook, eind jaren zestig, in een interview tot de conclusie dat Reve de definitie is 'van de oneigenlijke mens, van de *leugenaar*.'[708]

Reves provocatie, en de aanleiding voor de oprechtheidskwestie rond zijn persoon, bestaat eruit dat hij de autofictie niet beperkt tot de pagina's van zijn boeken, maar dat hij zijn gehele publieke manifestatie ermee doordrenkt. Want terwijl de expliciete vervormingen van zijn identiteit – met uitzondering misschien van 'Gesprek met Van het Reve' – pas in de jaren zeventig binnen zijn werk optreden, benadrukt hij in de publieke ruimte al langer dat hij zijn identiteit naar eigen goeddunken vervormt en verdraait tot een imago. Wie in de publieke ruimte de werkelijke, 'concrete' auteur hoopt of zelfs eist aan te treffen, komt in het geval van Reve dus bedrogen uit. In deel II besprak ik al enkele momenten waarop Reve in de jaren zestig de aandacht vestigt op zijn identiteitsmanipulatie, zoals in het gesprek over Picasso in het televisieprogramma *De kring*, en in interviews met Bibeb, Luyendijk, Evenhuis en Flothuis.[709] De campagne die hij in de winter van 1967-1968 voert voor Pannekoek en zichzelf is te beschouwen als openbare daad bij die woorden. Maar het meest duidelijk en het meest openbaar spreekt hij zich over dit alles uit tijdens de huldigingsavond in de Allerheiligste Hartkerk, in oktober 1969. Met de woorden 'Het krankzinnige is, dat de rol die ik speel, dat ik dat ben' geeft Reve aan dat het beeld dat het publiek van hem ziet een opzettelijk vervormde versie van het origineel is, maar dat het origineel zich niet anders dan via deze vervorming kenbaar kan maken. In de vervorming vindt zijn persoonlijkheid, paradoxaal genoeg, haar essentie. Reve zegt het op die avond met zoveel woorden: ik ben een impliciete auteur.

Dit is de reden dat ik de definitie waar ik deze paragraaf mee begon vrij ruim heb geformuleerd: het podium waarop de expliciet-impliciete auteur optreedt is, in Reves geval, veel groter dan alleen het oeuvre. Juist doordat Reve zijn autofictie uitbreidt tot de publieke ruimte, wordt ze zichtbaar en krijgt ze provocatieve kracht. Het pact dat hij zijn publiek ter ondertekening voorlegt is niet langer autobiografisch – in de woorden van Lejeune: 'I swear to tell the truth,

---

[707] Lejeune schrijft over teksten waarin de naam van de protagonist gelijk is aan die van de auteur: 'This fact alone excludes the possibility of fiction. Even if the story is, historically, completely false, it will be on the order of the *lie* (which is an "autobiographical" category) and not of fiction.' (Lejeune 1989a, p. 17). Cohn stelt dat '[...] the definitional adjective *nonreferential* allows one to discriminate between two different *kinds* of narrative, according to whether they deal with real or imaginary events and persons. Only narratives of the first kind, which include historical works, journalistic reports, biographies, and autobiographies, are subject to jugdments of truth and falsity. Narratives of the second kind, which include novels, short stories, ballads, and epics, are immune to such judgments.' (Cohn 1999, p. 15 (oorspr. curs.)).

[708] Hofhuizen 1969 (curs. van mij, EP). Zie voor een uitgebreider citaat uit dit interview de appendix bij deel II.

[709] AV *De kring* (AVRO) 1961, Bibeb 1964, Luyendijk 1983 [1964], Evenhuis 1967, Flothuis 1968.

the whole truth, and nothing but the truth' – het is het pact van de impliciete auteur: u ziet niet mij, maar een beeld van mij.[710]

Om zichtbaar – of: distinctief – te blijven, is het voor Reve noodzakelijk dat een deel van het publiek het pact ondertekent, en hem dus accepteert als impliciete auteur, en dat een deel van het publiek weigert dat te doen. Collectieve verwerping van het pact zou van Reve een persona non grata maken, maar collectieve ondertekening ervan betekent dat de provocatieve kracht van het pact nihil is. Aanvankelijk trok het pact de aandacht, niet in de laatste plaats wegens het contrast met Reves reputatie als hoogst authentieke persoonlijkheid, maar ten tijde van *De Grote Gerard Reve Show*, waarin Rob Touber de oprechtheidskwestie centraal stelde, lijkt het erop dat de balans naar die laatste kant is doorgeslagen. Een groot deel van het publiek heeft de pen opgepakt om het pact te ondertekenen; sommigen met een brede glimlach, anderen met nauwelijks onderdrukt gegeeuw. Er is dan echter nog één clausule die onverminderd veel discussie blijkt te kunnen veroorzaken. Die clausule heeft betrekking op de rassendiscriminatie.

Het racisme

Voorgeschiedenis

Als Mulisch in 1972 waarschuwt voor de vreemdelingenhaat waartoe Reve zou aanzetten, heeft hij niet de primeur. 'Brief uit Edinburgh' (*Op weg naar het einde*) is Reves eerste tekst die rumoer veroorzaakt vanwege vermeend racisme. In de brief drijft Reve – de verteller – de spot met de Indiase schrijver Khushwant Singh, die hij karakteriseert als 'tulbanddrager met een warrelende pluisbaard'. In dezelfde passage bekent hij dat het hem de grootste moeite kost om zich voor te stellen dat zijn 'gekleurde broeders' er 'gevoelens en gedachten op na zouden kunnen houden die enige overweging waard zouden zijn'.[711] De auteur Fedde Schurer bekritiseert deze uitlatingen in *De groene Amsterdammer* van augustus 1964, waarna het thema 'racisme' zo nu en dan in artikelen over Reve opduikt.[712]

In 1968 laat de met het communisme sympathiserende Jef Last in een interview voor *Het Parool* weten 'geschrokken' te zijn van Reves uitlatingen in het tv-programma *Kijk op kunst*.[713] Reve sprak daar over twee van zijn favoriete jeugdboeken: *De Artapappa's* en *De Katjangs* van J.B. Schuil. In het programma neemt Reve de woorden 'kafferjongens' en 'blauwen' in de mond, en leest hij een passage voor uit een van de boeken, waarin sprake is van 'twee sausnegers op hun zondags'. Tegenwoordig zou je volgens Reve zulke dingen niet kunnen schrijven zonder 'van dertig kanten' aangevallen te worden.[714] Een aantal dagen later reageert Reve in *Het Parool* onder de kop 'Gezeur' op de uitspraken van Last. Hij schrijft geen heimwee te hebben naar de dagen

---

[710] Dat is een vorm van zelfmanifestatie waarin het systeem van Lejeune en Genette niet voorziet, een vorm die het systeem welbeschouwd zelfs opblaast: de auteursnaam is immers geen ijkpunt in de werkelijkheid meer. (Citaat Lejeune: Lejeune 1989a, p. 22.

[711] *VW II*, p. 45.

[712] Schurer 1964. Zie Maas 2010, p. 148-149, 153. In 'Brief uit het verleden' (*Nader tot U*) gaat Reve op de beschuldigingen van Schurer in (*VW II*, p. 207-208). Ook Mulisch noemt deze passage uit 'Brief uit Edinburgh' overigens 'racistisch' (Mulisch 1966).

[713] Anoniem 1968g.

[714] AV *Kijk op kunst* (KRO) 1968. In het programma zegt Reve letterlijk: '*De Artapappa's* gaat over twee kafferjongens die hier in Nederland op een kostschool komen, en *De Katjangs* gaat over twee Indo's, twee blauwen zou je kunnen zeggen […]. Het is een mengsel van grote flauwiteit en van baldadigheid en dergelijke. Het wonderlijke is eigenlijk dat in die tijd men nog op zo'n goedmoedige wijze volkomen onverdacht zich vrolijk kon maken over mensen van een ander ras en met een ander uiterlijk. Dat is heel curieus, het doet helemaal niet kwaadaardig aan, en men nam er ook toen helemaal geen aanstoot aan en die jongens […] moeten er zelf vaak erg om lachen.' Vervolgens leest Reve een fragment voor uit *De Artapappa's*: 'Mina en Grietje hadden gelijk gehad: de Artapappa's waren lelijk. Het zwarte kroeshaar, de dikke, vooruitstekende lippen, de grote brede oorlappen, de platte neus: . . . nee, het kon niet ontkend worden, mooi waren Paul en Bloemhof niet! Pukkie had dadelijk zijn conclusie gemaakt: twee sausnegers op hun zondags!' Reve: 'Dit kan je vandaag de dag niet meer schrijven zonder dat je van dertig kanten aangevallen wordt.' (Zie voor het door Reve voorgelezen fragment: Schuil 1959 [1920], p. 25).

waarin Schuil zijn boeken schreef, zoals Last veronderstelde, en ondertekent zijn bijdrage pesterig: 'Met rooms-katholieke schrijversgroet ben ik Uw veelgelezen (racistische, reactionaire, want schaamteloze hand- en spandiensten aan het internationale monopoliekapitaal verlenende, fascistische) burger-schrijver.'[715]
In de jaren zestig smeult de rascismekwestie dus al op de achtergrond. Reve gooit zelf nog wat olie op het vuur in 1968, wanneer hij een 'Ten geleide' in het kerstnummer van *Propria Cures* publiceert. In deze bijdrage (die later als 'Rietsuiker' herdrukt zou worden) waarschuwt Reve voor een samenzwering van de 'zwarte horden', die aan te exporteren suiker een stof zouden toevoegen die impotentie en levenslange onvruchtbaarheid veroorzaakt. De 'rumbonen' zijn er namelijk, zo weet Reve, op uit om zich de westerse welvaart door list en geweld eigen te maken. Bovendien willen ze 'onze roomblanke dochters voor onze ogen de kleren van het lijf scheuren'.[716] Het artikel trekt op dat moment nog weinig aandacht, maar dat zou veranderen na het geruchtmakende interview met Reve door Boudewijn Büch in 1983.
Ook in teksten van vóór Reves doorbraak naar het grote publiek zijn uitlatingen te vinden die als racistisch beschouwd kunnen worden. Het gaat dan vaak om een losse opmerking, zoals wanneer Antonio uit 'The Acrobat' (1954) verkondigt dat kruising van twee verschillende rassen altijd misdadigers of dwergen oplevert, of wanneer Tim, de protagonist uit 'Amulet' (1960), zich tijdens een verblijf in Azië voorstelt dat hij 'die rijstkakkers met hun uitgestreken bruine smoelen' met een knots of een machinepistool te lijf gaat.[717] In één tekst krijgt de weerzin tegen andere rassen of volkeren echter meer ruimte. Het is 'Eric verklaart de vogeltekenen', een hoofdstuk uit de nooit voltooide roman *De drie soldaten*, dat in 1957 in *Podium* werd gepubliceerd. Omdat de manier waarop daar over buitenlanders gesproken en gedacht wordt gelijkenissen vertoont met de manier waarop dat in *Bezorgde ouders* gebeurt, besteed ik er hier kort aandacht aan.
'Eric verklaart de vogeltekenen' is gebaseerd op Reves ervaringen in Londen. In het verhaal waant Eric, de protagonist, zich superieur aan het 'gekleurd of gemengd ras' in het algemeen en zijn donkere huisgenoot Roy in het bijzonder. Eric meent dat, wanneer een kleurling zich in een kamer vestigt, deze binnen de kortste keren verontreinigd raakt en wordt volgestouwd met kitschobjecten. Ook vermoedt hij dat Roy niet weet waar een ijskast voor dient, of dat hij er bang voor is, omdat het een machine is. Eigenlijk staat het donkere ras in Erics ogen niet ver af van het dier:

> Begeerte en wellust en eten, dat is alles waarmee hun armelijke geest zich kan bezighouden. Ze moeten eten tot hun vel glimt van het vet en de wol op hun kop doorweekt is van het zweet. Hun bloed is verzadigd van vet.[718]
>
> Hij [Roy] loopt op zijn achterpoten en hij kan lezen en schrijven, dacht hij, maar dat wil nog helemaal niet zeggen dat hij alles begrijpt.[719]

Eric generaliseert waar hij kan, wellicht omdat de contrasten die zo ontstaan hem helpen bij het construeren van een ordentelijk wereldbeeld. De verteller onderscheidt zich van Eric door zijn oog voor nuance.

> Wat zijn huid betrof was hij volkomen een neger, doch zijn donkerbruine haar was meer gekruld dan echt kroezig, en ook zijn lippen waren minder dik en zijn neus was niet zo stomp en plat als die van een neger. (Hij heette Roy, en moest ook nog een achternaam hebben, die Eric echter nimmer de moeite waard had gevonden om te onthouden.) Hij kon

715 *AR II*, p. 102-103.
716 *VW VI*, p. 424-427. De tekst zou in 1974 zelfstandig verschijnen bij uitgeverij Loeb te Amstelveen (zie ook: Maas 2010, p. 684, 741).
717 *VW I*, p. 497 ('The Acrobat'), p. 738 ('Amulet').
718 *VW VI*, p. 110.
719 *VW VI*, p. 135.

slechts ten dele van negerafkomst zijn, doch voor alle zekerheid noemde Eric hem voor zichzelf Zwarte Duivel.[720]

Verteller en protagonist lijken hier op het eerste gezicht sterk van elkaar te verschillen: de verteller nuanceert, waar de protagonist generaliseert. De afstand tussen hen wordt echter kleiner bij een tweede blik. Zo lijkt de kennis van de verteller over de werkelijkheid afhankelijk te zijn van die van Eric; de suggestie wordt gewekt dat de verteller de achternaam van Roy niet kent *omdat* Eric die is vergeten. In de laatste zin blijkt dat de nuances die de verteller heeft geschetst ook Roy niet zijn ontgaan. De verbinding tussen verteller en protagonist komt hier tot stand door de woorden 'voor alle zekerheid'. Daaruit kunnen we opmaken dat Eric, net als de verteller, best weet dat Roy geen volledige 'neger' is, maar dat hij er desondanks voor kiest om hem 'Zwarte Duivel' te noemen. De weinig vleiende bijnaam voor Roy komt dus tot stand door bewust voorbij te gaan aan details die wel degelijk zijn opgemerkt. Op basis van deze passage kunnen we de mogelijkheid niet uitvlakken dat verteller en protagonist in dit verhaal niet twee verschillende personen, maar één en dezelfde persoon zijn. Er is dan, net zoals Gomperts dat met betrekking tot *De avonden* constateerde, sprake van een verhuld ik-perspectief.[721]
Eric kan moeilijk verkroppen dat het 'woudschepsel' Roy zich in gewone mensenkleren steekt; een bijna nieuw pak zelfs, met 'onberispelijk' wit overhemd. Er volgt een passage waarin de sadistische component van wat later revisme zal gaan heten duidelijk aanwezig is. Eric bedenkt dat de kleren Roy eigenlijk van het lijf zouden moeten worden gerukt, waarna deze 'met zweep- of rotanslagen door het huis zou moeten worden gedreven, de trappen op, door de vertrekken, weer naar beneden, terug naar boven, zo lang als zijn lichaam zich maar zou kunnen blijven voortslepen.' Geen gemakkelijk karwei, want – let weer op de generalisering – 'dat zwarte vel is taai als leer. Je kunt *ze* alleen pijn laten voelen als je kans ziet ze zo hard te ranselen dat de huid wordt opengestriemd, zodat je de volgende slagen in het vlees kunt laten snijden. [...] Maar waar moeten de tijd en de energie vandaan komen? Als wij al onze krachten zouden moeten besteden aan hun correctie en opvoeding, wat blijft er dan van onze eigen beschaving over? Zo zal het blanke ras aan eigen opofferingsgezindheid te gronde gaan.'[722] Enzovoorts.
'Eric verklaart de vogeltekenen' is, tot het eerste deel van *Archief Reve* in 1981 verscheen, nooit in boekvorm gepubliceerd. Dit zal eraan hebben bijgedragen dat de tekst geen enkele maal wordt genoemd in de discussies over Reve en rassenhaat in de jaren zestig en zeventig. Ook in de storm van kritiek waar Reve in 1983 mee te maken krijgt, speelt de tekst geen rol van betekenis. Toch is deze tekst voor die publieke discussie van belang. De manier waarop er over andere rassen wordt gedacht en gesproken, vertoont niet alleen veel gelijkenissen met *Bezorgde ouders*, maar ook met Reves publieke optreden tijdens de twee momenten waarop de ophef over diens vermeende racisme het grootst is: in 1975 en 1983.

---

[720] *VW VI*, p. 118-119.
[721] Vgl. Gomperts 1981 [1974], p. 325. Ook in de rest van het verhaal zit de verteller de protagonist zeer dicht op de huid. Zijn kennis over de werkelijkheid is grotendeels afhankelijk van die van Eric. Slechts in een klein aantal gevallen wordt er een afstand tussen beiden gesuggereerd. (Zoals in deze zin: 'Hij [Eric] deed een das om en schoot over zijn hemd een zwart windjak aan, waarna hij zijn magere, *naar hij zelf dacht* lenige gestalte in het ruit van het glazenkastje bekeek.' (*VW VI*, p. 116 (curs van mij, EP).) Een verdere aanwijzing voor de identificatie van de verteller met Eric is dat de gedachten van Eric die in de directe rede zijn weergegeven, niet tussen aanhalingstekens staan. Dat is wel het geval wanneer Eric hardop spreekt.
[722] *VW VI*, p. 119 (curs. van mij, EP). Nop Maas wijst er in het eerste deel van zijn Reve-kroniek terecht op dat in deze passage het medelijden wordt verplaatst van degene die gemarteld wordt naar degene die martelt. Maas noemt dit een 'voor Reve's personages typerende redeneertrant', maar legt geen expliciet verband met het revisme. (Maas 2009, p. 579-580).

1975: een impliciete auteur in Kortrijk

Op 17 mei 1975 zorgt Reves voordracht van het gedicht 'Voor eigen erf' op de Nacht van de Poëzie in Kortrijk voor opschudding. Die was voor een deel voorgekookt, want Reve had de pers vooraf laten weten dat hij van zijn geloof zou vallen, zich sterk zou maken voor 'het uitdrijven van de zwarten uit Nederland' en een gedicht 'van uiterst rechtse, fascistische en racistische aard' te zullen brengen.[723] Die laatste twee beloften lost hij in. Hij besluit zijn optreden met 'Voor eigen erf', dat een klein jaar eerder in *Propria Cures* was gepubliceerd. De tekst van het gedicht luidt:

> Onze kassiers op de wegen beroofd;
> Aan ouden van dagen op klaarlichte dag
> Hun beursje met spaargeld ontrukt;
> Onze roomblanke dochters onteerd.
> Waarheen, mijn Vaderland?
> O Nederland, ontwaak!
> Gooi al dat zwarte tuig er uit:
> Ons land voor ons!
> Op, naar de Blanke Macht![724]

Reves voordracht oogst een weifelend applaus, maar vooral veel gefluit en boegeroep. Vervolgens steekt Reve zijn rechterhand omhoog, die in een witte bokshandschoen is gehuld, en marcheert hij een tijdje op de plaats op de maat van onder andere het Wilhelmus en de Internationale, die door een band worden gespeeld.[725] Na afloop van het optreden krijgt Reve in zijn kleedkamer bezoek van de getergde Surinaamse jurist André Haakmat en een cameraploeg van de VPRO. Het gesprek tussen Haakmat en Reve wordt een dag later samen met beelden van Reves optreden uitgezonden in het programma 'Berichten uit de samenleving'.[726] Haakmat zou later opmerken dat hij op de kleedkamerdeur klopte in de verwachting dat Reve zijn bezwaren eenvoudig weg zou wuiven, het optreden als een grap af zou doen en zou beloven zich voortaan te matigen.[727] Maar dat doet Reve niet. Zichtbaar van zijn stuk gebracht door de voor hem waarschijnlijk onverwachte visite, geeft Reve uitleg bij de tekst van 'Voor eigen erf':

> Dat is een beetje een crue formulering van het feit dat de mateloze, zinloze, door een kwaad geweten ingegeven immigratie van rijksgenoten een ramp is. En niet alleen voor Nederland, maar een ramp voor die mensen zelf, die geen werk vinden, die geen toekomst vinden en die vervallen tot gewelddadigheid, tot criminaliteit. Dat is een ellende, en de mensen die ze hierheen naar Nederland halen, [...] met hun onverschilligheid en met hun uitgaan van volkomen onpraktische, nutteloze idealen, doen de zaak van de samenleving, de rassen, heel veel schade.[728]

Haakmat neemt geen genoegen met Reves verklaring, en maakt de schrijver ongeveer hetzelfde verwijt als Mulisch drie jaar eerder: 'dertig jaar na het verslaan van het fascisme' zou Reve bezig zijn om 'onder het mom van deftige poëzie' een 'soort van vuil racisme' te bedrijven.

---

[723] Geciteerd naar: Maas 2010, p. 796.

[724] AV *Berichten uit de samenleving* (VPRO) 1975 en *AR II*, p. 64. In *AR II* luidt de derde versregel 'Hun tasje met spaargeld ontrukt', op het podium in Kortrijk zei Reve: 'Hun beursje met spaargeld ontrukt'.

[725] Nop Maas is er niet duidelijk over welke muziek Reves voordracht van 'Voor eigen erf' begeleidt. Hij vermeldt dat de band het Wilhelmus speelt, maar dat een andere bron beweert dat het de Internationale was (Maas 2010, p. 799). De band speelt echter beide stukken; eerst een kort stukje van het Wilhelmus, daarna de Internationale (AV *Berichten uit de samenleving* (VPRO) 1975).

[726] AV *Berichten uit de samenleving* (VPRO) 1975. Zie over dit optreden ook: Maas 2010, p. 753-755 en 795-804, en het dossier 'Het raadsel van Reve' op de website van het VPRO-programma 'Andere tijden' (http://www.geschiedenis24.nl/geschiedenis/andere-tijden/afleveringen/2003-2004/Het-raadsel-van-Reve.html , geraadpleegd in juni 2011).

[727] AV *Andere tijden* (NPS, VPRO) 2003.

[728] Transcript van het televisieprogramma *Berichten uit de samenleving* (VPRO), 18 mei 1975. Volgens Vincent Steinmetz was Reve na afloop van het optreden 'moe, dronken, gespannen, en teleurgesteld' (zie: Maas 2010, p. 799).

De door Reve beoogde commotie komt er dus, maar ze is heviger dan verwacht. In de dagen na zijn optreden, en ongetwijfeld mede onder invloed van Haakmats visitatie, voelt Reve zich genoodzaakt om publiekelijk te verklaren dat het optreden zijn doel voorbij is geschoten. Hij stuurt een 'Verklaring "Voor eigen erf"' naar diverse kranten. Ze wordt onder andere (integraal) afgedrukt in *Het Parool* en (deels) in *de Volkskrant*. In deze tekst verwijt Reve zijn tegenstanders dat zij zijn uitspraken te letterlijk hebben genomen. Hij trekt een vergelijking met zijn kreten 'Dood aan de arbeiders!' en 'Leve het kapitalisme!', die hij ook nooit letterlijk bedoeld zou hebben, maar waardoor hij wel aandacht voor zijn standpunten inzake het communisme zou hebben weten te krijgen.

> Zo ook in het gedicht 'Voor eigen erf' een primitieve – vermoedelijk in al te vulgaire bewoordingen gestelde – alarmkreet, bedoeld om een paar miljoen mensen rechtop te doen zitten om naar mij te luisteren. *Ik bedoel niet letterlijk wat in het gedicht staat*, want ik ben geen racist en de neger heeft mijns inziens recht op een plaats onder de zon, gelijkwaardig aan die van de blanke. Ik heb echter door dit brute middel bij miljoenen gehoor gevonden voor mijn betoog, volgens hetwelk de immigratiepolitiek van de Nederlandse regering, die massaal mensen binnenlaat voor wie er in Nederland geen werk, geen woonruimte en geen toekomst is, en slechts verpaupering en criminaliteit in het verschiet liggen, tot een ramp zal moeten voeren.[729]

Reves optreden in Kortrijk, en de verklaringen die hij erop laat volgen in kleedkamer en krant, lijken een schaalvergroting te zijn van wat is samengebald in de ene zin over de sprekend ingevoerde persoon in de beruchte 'stoombootbrief', de zin waar ik dit hoofdstuk mee begon. De tekstinterferentie die die zin zijn ambiguïteit verschaft, die er voor zorgt dat die sprekend ingevoerde persoon verdacht veel op zijn schepper gaat lijken, wordt gematerialiseerd op het podium in Kortrijk. Daar begint Reve, nu eens niet in wit tropenpak zoals in Carré (1966) of in conferencierskostuum zoals in *De Grote Gerard Reve Show* (1974), maar geheel in het zwart gekleed, zijn optreden volgens plan met het melken van een inmiddels bijna uitgemergelde koe: het katholicisme. Hij leest een pauselijk telegram voor dat hem ervan zou hebben weerhouden de rooms-katholieke kerk te verlaten. De kerkvader drukt zich uit in typisch revisch potjeslatijn: 'duo Gerardo non verlata kerka granda nostra katholica, duo Gerardo muta immidiatemento revenilo in scota mater kerki'.[730] Hierna knielt Reve biddend neer, laat hij zich (door zijn vriend Vincent Steinmetz) een Latijns kruis omhangen, en maakt hij zegenende gebaren naar het publiek. Het is duidelijk wat Reve aan het doen is: hij voert een act op rond zijn publieke imago als twijfelende én rebelse katholiek.[731]
Voordat Reve aan de voordracht van 'Voor eigen erf' begint, laat hij zich ook nog behangen met een swastika, een hamer-en-sikkel en een ban-de-bom-teken. Die vier tekens contrasteren zo hevig met elkaar, dat de schrijver onmogelijk als sympathisant kan worden beschouwd van alle ideologieën die zij symboliseren. De combinatie van de vier tekens is veelzeggend: ze benadrukken de kunstmatige status van de 'Reve' die op het podium staat.[732] Ook de

---

729 Deze tekst, die onderdeel uitmaakt van het artikel 'Gerard Reve vriend van negers', werd afgedrukt in *Het Parool* van 30 mei 1975. De tekst is integraal opgenomen in *Archief Reve 1961-1980* (Reve 1982, p. 114-115 (curs. van mij, EP)).
730 Transcript van *Berichten uit de samenleving* (VPRO) 1975. Vgl. bijvoorbeeld het gedicht 'De blijde boodschap', waarin 'Zijne Heiligheid' sprekend is ingevoerd: 'decadentia, immorale, multi phyl ti corti rocci; / influenza filmi i cinema bestiale / contra sacrissima matrimoniacale / criminale atheistarum rerum novarum, / (et cum spiritu tuo), cortomo: / nix aan de handa.' (*VW II*, p. 756.) 'De blijde boodschap' is opgenomen in de bundel *Het zingend hart*; Reve droeg het gedicht onder andere voor tijdens *De Grote Gerard Reve Show* en tijdens het optreden in Kortrijk.
731 Ook zijn imago als homoseksueel komt die avond op die manier aan de orde, middels het gedicht 'Vlaamse grond', waarin Reve onthult 'Dat er allemaal niks van waar is / En dat ik gewoon een heel normale / Gezonde Hollandse Jongen ben'. Reve kwalificeerde dit gedicht in zijn ronde langs de Nederlandse pers aan de vooravond van het festival als 'uiterst obsceen en godslasterlijk'. (Zie: Maas 2010, p. 796 en, voor de tekst van het gedicht, Reve 1982, p. 65)
732 In zijn artikel in *Het Parool* van 30 mei 1975 voert Reve dit omhangen van de vier symbolen aan als bewijs dat hij het allemaal niet zo ernstig bedoeld zou hebben. (Reve 1975c)

verklaringen in de kleedkamer en in *Het Parool* wijzen in deze richting: Reve heeft tijdens de Nacht van de Poëzie een sprekend ingevoerde persoon ten tonele gevoerd, die de politieke visie van de auteur in enkele welgemikte *soundbites* tot karikaturale proporties opblaast.
Rond het optreden in Kortrijk lijkt Reve een duidelijke scheidslijn te trekken tussen, zoals Booth het zou noemen, zijn werkelijke en zijn tweede zelf, tussen zijn concrete en zijn impliciete gestalte zogezegd. Maar nog voordat hij zijn 'Verklaring "Voor eigen erf"' rondstuurde, liet hij in het *Algemeen Dagblad* een andere verklaring afdrukken. En die vervaagt de scheidslijn.

> De realiteit is, dat blanken en zwarten gescheiden moeten worden, voordat het te laat is en voordat de neger, in het beste geval, een nog net niet gemolesteerde vierderangs en sociaal ontredderde burger wordt in een zogenaamde gemengde samenleving.
> De neger is erfelijk minder begaafd dan de Europeaan en de Aziaat (zoals enige tijd geleden bleek uit een opmerkelijk artikel in het blad Intermedair [sic]) en verliest in een open wedijver de strijd, en verhuist onherroepelijk naar de sloppen en achterbuurten.
> Alle volken en rassen hebben recht op een gelijkwaardige plaats onder de zon. Het leven en het levensgeluk van de neger hebben dezelfde waarde en verdienen dezelfde eerbied als die van de blanke, maar in een gemengde samenleving kan van werkelijk levensgeluk en van werkelijke levensvervulling noch voor de neger, noch voor de blanke sprake zijn. Neger en blanke dienen elk hun eigen, van elkaar onafhankelijke staat te hebben.[733]

In *NRC Handelsblad*, ten slotte, wordt op 4 juni een brief van Reve aan Michiel Schmidt geplaatst waarin hij gewag maakt van een 'zwarte Samenzwering, over de gehele wereld, internationaal dus, die zich ten doel stelt de blanke cultuur te vernietigen'. In de brief spreekt hij zijn voorkeur uit voor 'wederinvoering van een zeer ethisch gereglementeerde, op christelijke naastenliefde gebaseerde slavernij.' Als dat niet mogelijk is, is rassensegregatie volgens Reve de beste oplossing.[734]
Door deze reeks teksten veegt Reve de op het eerste gezicht vrij heldere scheiding uit tussen de woorden van 'Voor eigen erf' en zijn verklaring in *Het Parool*. Hij neemt verschillende posities in op een continuüm tussen de polen van primitieve rassenhaat (de tekst van 'Voor eigen erf') en van beargumenteerde kritiek op het multiculturele samenlevingsideaal (de tekst in *Het Parool*). Daarbij lijdt het geen twijfel dat Reve zich keert tegen het immigratiebeleid van het toenmalige kabinet-Den Uyl, maar het is volstrekt onduidelijk op welk punt hij zijn echte mening inruilt voor die van zijn alter ego – of anders gezegd: op welk punt de impliciete auteur het podium betreedt. In een korte reflectie op dit publiciteitsoffensiefje, onderdeel van de *NRC*-brief, constateert Reve, niet zonder gevoel voor hyperbool, dat hij 'vier volstrekt tegenstrijdige verklaringen' heeft rondgestuurd, en rekent hij erop 'dat de verwarring in het kamp van de tegenstander volkomen is geworden.'[735]
Precies die verwarring is Reves troef. Ze was het eerder rond kwesties als zijn exhibitionistisch katholicisme, zijn homoseksualiteit, zijn particuliere religieus-seksuele voorstellingen en zijn commercialiteit, ze is het ook nu hij opzichtig de rassenhaat tot epicentrum van zijn provocaties heeft gemaakt. Diegenen die menen dat Reve racistisch is of tot racisme aanzet, komen tegenover de groep te staan die vindt dat het allemaal moet kunnen. Reve voorziet beide

---

[733] *SS*, p. 244.
[734] *SS*, p. 245-246. Reves opmerking over de 'zwarte Samenzwering' in dit artikel wordt overigens meteen in een absurdistisch licht geplaatst. De volledige zin luidt: 'Het is een zwarte Samenzwering, over de gehele wereld, internationaal dus, die zich ten doel stelt de blanke cultuur te vernietigen, die door Peter Stuyvesant (uitvinder van de tabak), de Duitse dokter Deformans (uitvinder van de arthritis), de Canadese vrouwenarts dokter Refusal (uitvinder van de refusal pil) en Vader Abraham (uitvinder van de mosterd) met inzet van goed en bloed is gegrondvest.'
[735] Met de vier verklaringen zal Reve hebben gedoeld op de verklaring in het *Algemeen Dagblad* (24 mei), de 'Verklaring "Voor eigen erf"' (o.a. in *Het Parool* van 30 mei), de tekst 'Gerard Reve vriend van negers' (ook in *Het Parool* van 30 mei) en deze brief in *NRC Handelsblad* (4 juni). Ook in het interview met Boudewijn Büch in 1983, dat later in dit hoofdstuk ter sprake komt, zou Reve opmerken: 'Je moet altijd verwarring stichten in het kamp van de tegenstander.' (Büch 1983b)

kampen van argumenten door met regelmaat te verklaren geen racist te zijn, maar met even grote regelmaat uitlatingen te doen die het tegendeel lijken te bevestigen.

Drie argumenten

Reve bedient zich rond zijn optreden in Kortrijk van drie soorten argumenten, die hij vanaf het eerste moment dat hij zich over de rassenkwestie uitlaat, afwisselend gebruikt. De combinatie van die drie argumenten, die deels met elkaar strijdig zijn, zorgt ervoor dat het zicht op Reves werkelijke beweegredenen wordt vertroebeld. Dat gegeven wordt nog versterkt doordat de uitlatingen over dit thema op verschillende niveaus worden gedaan: door personages in verhalende teksten ('Eric raadpleegt het orakel', 'Amulet', het narratieve gedeelte van *De taal der liefde*), door het lyrisch subject in gedichten ('Tempo doeloe', 'Voor eigen erf'), in teksten die zich voordoen als persoonlijke correspondentie maar die in meer of mindere mate fictionele elementen bevatten ('Brief uit Edinburgh', de 'stoombootbrief' in *De taal der liefde*), in interviews (*Kijk op kunst*, het interview voor *Het Parool* in 1983) en in beschouwende en pseudo-beschouwende teksten ('Gezeur', 'Rietsuiker'). De drie soorten argumenten die Reve in het racismevraagstuk gebruikt, noem ik 'maatschappijkritisch', 'sensitief' en 'commercieel'. Ik behandel ze kort.

Het maatschappijkritische argument behelst een verzet tegen de in Reves ogen te idealistische en te weinig pragmatische immigratiepolitiek in Nederland. Reve gebruikt dit argument met name in de jaren zeventig, als het aantal immigranten in Nederland sterk toeneemt. Het idee dat mensen met een andere culturele achtergrond, zoals Surinamers, probleemloos met en naast autochtone Nederlanders zouden kunnen leven, is in Reves ogen ridicuul en naïef. Reve vindt het collectieve schuldgevoel over het Nederlandse slavernijverleden geen steekhoudend argument voor het naar zijn mening weinig doordachte beleid. Volgens hem vervallen immigranten die aan hun lot worden overgelaten noodgedwongen tot criminaliteit. In zijn verdediging van het optreden in Kortrijk grijpt Reve, zoals we hebben gezien, vaak naar dit argument.

Het sensitieve argument komt kortweg hierop neer: ik zeg wat iedereen denkt, maar niet durft te zeggen. Volgens Reve is het een wijdverbreid verschijnsel dat blanken zich superieur voelen aan mensen met een andere culturele en etnische achtergrond, zoals Surinamers en Indonesiërs. Hij behoudt zich het recht voor om deze gevoelens tot uiting te brengen – zoals hij bijvoorbeeld doet in 'Brief uit Edinburgh' – en ze niet te verstoppen onder een deken van politieke correctheid. Reve meent dat nagenoeg iedere blanke dergelijke gevoelens koestert, en vindt het van hypocrisie getuigen wanneer men dit ontkent, of wanneer men anderen wil verbieden deze gevoelens te verkondigen. Hij brengt dit argument onder meer in stelling in zijn reactie op de beschuldiging van Jef Last, in 1968:

> Ik heb in een kort vraaggesprek over de lievelingsboeken mijner jeugd, voor de televisie, er op gewezen hoe in die twee onvervangbare jongensboeken *De Artapappa's* en *De Katjangs* de schrijver tegen alle onrecht, dat de gekleurde jongens wordt aangedaan, zeer fel van leer trekt, maar tegelijkertijd, *uit een vermoedelijk hemzelf niet bewust superioriteitsgevoel*, hen allerlei huisdierlijke, bijna slaafs trouwhartige en met dienstbaarheid verbonden eigenschappen toedicht. [...] Het is de *oprechte onschuld* van deze visie, die, vooral nu, iedere onbevangen lezer met vertedering vervult. Geen kleurling zou zich heden ten dage nog zulk een blanke bescherming laten welgevallen en ik heb allerminst heimwee naar de tijd waarin Schuyl [sic] zijn boeken schreef, maar wel durf ik te beweren dat zijn houding tegenover het rassenvraagstuk heel wat gezonder, menselijker, milder en warmer is dan die van al die zich

progressief noemende schreeuwers van vandaag, die iedereen die het niet met hen eens is, een racist, een reactionair of een fascist believen te noemen.[736]

Met het commerciële argument, ten slotte, tart Reve zijn tegenstanders nadrukkelijk. Hij toont zich bewust van het feit dat hij velen provoceert met zijn uitspraken over andere rassen en volkeren, en stelt dat beschuldigingen van racisme de verkoop van zijn boeken en zijn naamsbekendheid ten goede komen. Dit is voor hem een extra stimulans om de publieke opinie zo nu en dan met dit soort uitspraken te kietelen. Het commerciële argument behelst zo een provocatie op twee niveaus: het argument om iets te doen *omdat* je ermee provoceert, is immers op zichzelf een provocatie. Dit argument zien we terug in de stoombootbrief in *De taal der liefde*.[737]
Het maatschappijkritische, het sensitieve en het commerciële argument zijn in veel van Reves uitlatingen over andere rassen terug te vinden, maar Reve voorziet lang niet al die uitlatingen van expliciete argumentatie. Had hij dat wel gedaan, dan zou dat de provocatieve kracht van zijn woorden verminderen, en zou volgens zijn eigen theorie de kassa minder luid rinkelen. Zo is het revisme, Reves particuliere liefdesconceptie, te beschouwen als een plaats waar het sensitieve argument zich manifesteert, zonder dat er een verklarende noot bijgeleverd wordt. De revistische liefdesdienst functioneert op basis van hiërarchische verhoudingen: door het subject wordt aan een aanbeden jongen (die vaak 'meester' wordt genoemd) een andere jongen als slaaf aangeboden. In veel revistische scènes verschillen de meester en de slaaf van huidskleur. Daarbij neemt de blanke vaak een overheersende positie in, maar ook een gekleurde jongen kan als meester optreden. Dat laatste gebeurt bijvoorbeeld in een bedverhaal in *De taal der liefde*, waarin de blanke Fonsje in de ban is van het 'zwarte roofdier' Frankie, en in 'Brief uit het huis genaamd "Het Gras"' (*Nader tot U*), waarin Sloper en Bouwer zich aan Blauwe onderwerpen.[738] Het revisme gedijt dus zowel bij superioriteitsgevoelens van het blanke ras als bij xenofobie, en maakt zo impliciet gebruik van het sensitieve argument.[739]
Nadat Mulisch in *Het ironische van de ironie* had geprobeerd Reves werkelijke positie in de racismekwestie zichtbaar te maken, hult Reve zich drie jaar later in Kortrijk opzichtig achter een rookgordijn dat hij optrekt uit een combinatie van de drie argumenten. Dat leidt tot vragen over zijn motieven en zijn werkelijke positie. Droeg hij 'Voor eigen erf' voor om, zoals hij in *Het Parool* schreef, 'de immigratiepolitiek van de Nederlandse regering' te bekritiseren? Deed hij het om zichzelf in het nieuws te houden en 'verwarring te zaaien in het kamp van de tegenstander'? Of deed hij het om zijn onderbuik een stem te geven, om uiting te geven aan zijn irrationele angst voor een wereldwijd complot van de 'zwarte Samenleving' om de 'blanke cultuur te

---

[736] Reve 1982, p. 102 (curs. van mij, EP). Zie in dit verband ook: Flothuis 1968.
[737] Ik doel op deze passage: 'Zoals je weet, is door de beschuldiging van "racisme", enkele jaren geleden aan mijn adres geuit, de verkoop van mijn boeken verveelvoudigd. [...] Ik behoef maar een of andere persoon sprekend in te voeren, die zich laatdunkend over allerlei inferieure kokosnotenplukkers uitlaat en voor de eer van "onze meisjes en jonge vrouwen" opkomt, en het Geld vloeit mij toe. Het zwarte goud. (Van het Reve 1972, p. 71.)
[738] *VW II*, p. 508-524 (*De taal der liefde*) en 304-306 ('Brief uit het huis genaamd "Het Gras"'). De verteller in die laatste brief voegt aan zijn visioen over Sloper, Bouwer en Blauwe toe: '[...] ongehoord als het mocht schijnen dat blank bruin diende',. (p. 304) In *De vierde man* verlangt de protagonist ('Gerard') ernaar de 'oppasser' én de 'hutbediende' te zijn van de gedeeltelijk Indische Ronald. (*VW IV*, p. 116)
[739] In het eerste verhaal van Reve dat een uitgesponnen revistische martelscène bevat, *A Prison Song in Prose* (geschreven in 1960, maar pas gepubliceerd in 1968), is het raciaal afrodisiacum slechts op de achtergrond aanwezig: gevangene nummer 61, Allen, wordt gesommeerd de identiteit van twee jonge jongens prijs te geven waarmee hij gezien zou zijn – 'a fair and a dark one, both of about your age and height.' (*VW I,* p. 626.) Pas als het revisme tot volle wasdom gekomen is, zullen generalisaties over kleurlingen als die van Eric Kylander een welkome aanvulling blijken te zijn in de hiërarchische driehoeksverhoudingen. Over de functie van het rassenverschil binnen het revisme zegt Reve in 1968 in *Haagse Post*: '[...] de idee, in mijn homoseksuele sadistische lustvoorstellingen, van mooie blonde jongens die een negerjongen martelen, dat vind ik een buitengewoon weldadige voorstelling van zaken. Niet politiek, niet in concreto, geen opinie van mij dus maar een diepgezetelde emotie, die niet onderdrukt kan worden. Maar de idee dat een neger of negers een blanke jongen zouden martelen, dat vervult me met afschuw. Ik heb die gevoelens! Er is niets immoreels in het hebben van die gevoelens. Het immorele vindt plaats als ik die gevoelens als theorie ga proclameren.' (Flothuis 1968)

vernietigen', zoals hij in *NRC* stelde? Waar ruilt hij zijn werkelijke zelf in voor zijn tweede zelf, en op welke gronden doet hij dat? Terwijl op andere gebieden de oprechtheidskwestie over haar hoogtepunt heen is, leidt ze ten aanzien van het racisme in 1975 tot onverminderd grote ophef.[740] Ook in het begin van de jaren tachtig blijkt Reves publieke manifestatie op dit punt nog onverminderd explosief.

1983: *Het Parool* en de laatste clausule (I)

In 1983 meent Wouter Gortzak, hoofdredacteur van *Het Parool*, dat het eindelijk, en onomstotelijk vast staat: Reve is een fascist. Dat schrijft hij op 19 januari in een commentaar op de pagina 3 van zijn krant.[741] Aanleiding voor dit opmerkelijke artikel is een vraaggesprek met Reve, dat enkele dagen daarvoor onder de titel 'Gerard Reve is het in grote lijnen eens met God' in de krant was verschenen. Dat had volgens Gortzak niet mogen gebeuren. In het interview laat Reve onder meer weten dat hij Mulisch en Wolkers van harte een communistisch concentratiekamp toewenst, noemt hij de Amsterdamse burgemeester Polak een voorstander van de jodenvervolging, stelt hij dat Carmiggelt ouden van dagen afgetuigd en afgeranseld wil zien, spreekt hij zich uit tegen stemrecht voor de zwarte bevolking van Zuid-Afrika en zegt hij dat het grootste gevaar voor de samenleving niet van het fascisme, maar van het socialisme en communisme uitgaat.[742] Boudewijn Büch, die Reve het interview afneemt, probeert de door hem bewonderde auteur met de moed der wanhoop op andere gedachten te brengen. Maar Reve geeft geen krimp. Hij ligt op ramkoers.
Het volgens Büch 'rabiaat-rechts gepraat' van Reve levert stof voor een op sensatie speculerende inzet van het artikel: 'Kan de lezer van een politiek bedenkelijk schrijver houden? De lezer oordele zelf [...]'.[743] Het oordeel wordt snel geveld. Behalve Gortzak staan Jan Blokker (adjunct-hoofdredacteur van *de Volkskrant*), Herman Wigbold (hoofdredacteur van *Het Vrije Volk*), Martin van Amerongen (*Vrij Nederland*) en tv-coryfeeën Aad van den Heuvel en Sonja Barend klaar om wereldkundig te maken dat Reve de grenzen van het toelaatbare ruimschoots heeft overschreden. Zij zorgen ervoor dat het vuurtje dat met het interview was ontstoken zich snel ontwikkelt tot een uitslaande brand.[744]
Zoals bijna steeds wanneer Reve in opspraak is, bestaat bij het publiek ook nu de behoefte om vast te stellen wat Reve nu meent, en wat niet. Die behoefte was de directe aanleiding voor het interview geweest, en ook na plaatsing van het stuk geven de commentatoren er blijk van.[745] Zo schrijft Jan Blokker daags na het *Parool*-interview over Reves uitspraken in *de Volkskrant*: 'Dat *meent* hij toch niet, en als hij het meende zou hij toch niet anderhalve pagina lang smakelijk (en doorregen) in Het Parool mogen uitpakken? Dan zou een krant als Het Parool hem in een verontwaardigd hoofdartikel toch zeker op z'n nummer zetten als een levensgevaarlijke

---

740 Zie voor een overzicht van de reacties op Reves optreden: Maas 2010, p. 800-803.
741 Gortzak 1983.
742 Büch 1983b.
743 Met Büchs liefde voor Reve is het na het interview in ieder geval snel gedaan. Na wat gegooi met modder tussen de twee schrijvers zal Büch in *De Tijd* van 4 februari zijn 'Afscheid van Gerard Reve' publiceren (Büch 1983a).
744 Reinjan Mulder spreekt dat jaar in *NRC Handelsblad*, terugkijkend op de affaire, van 'volkswoede' (Mulder 1983). Zie voor een overzicht van de gebeurtenissen naar aanleiding van het interview: Hafkamp 1985, p. 9-20. Hierin ontbreekt het artikel van Van Amerongen in *Vrij Nederland* van 22 januari 1983. Van Amerongen schrijft: 'Sindsdien [sinds het interview in *Het Parool*] weten wij het *zeker*: wat Van het Reve betreft staat niets het erelidmaatschap van de Centrumpartij meer in de weg, behalve dat deze partij hem wellicht te *gematigd* is.' (Van Amerongen 1983 (oorspr. curs.))
745 Gortzak schrijft in zijn commentaar op de voorpagina van *Het Parool*: 'Onlangs heeft Reve op een poëziefestival in Amsterdam met het uitspreken van allerlei weerzinwekkende teksten groot succes gehad. [...] Het Parool heeft het kaliber van Reves veronderstelde humor nader willen onderzoeken en de schrijver om een interview verzocht.' (Gortzak 1983)

Janmaat?'[746] Het antwoord op Blokkers vraag levert Gortzak een dag later in een inderdaad verontwaardigd hoofdartikel. Gortzak verwerpt daarin met kracht de mogelijkheid dat Reve zich ironisch heeft uitgedrukt; de schrijver meende volgens hem wel degelijk wat hij zei.

> Van een Reviaanse poging tot het debiteren van cynisch-humoristische opmerkingen was geen sprake. Het interview was een aaneenrijging van loodzwaar gebrachte en blijkbaar *diepgemeende*, maar voortdurend afzichtelijke opvattingen.
> Niemand hoeft zich na lezing van dat gesprek nog illusies te maken: Reve is een fascist. Men kan als rechtvaardiging van publicatie van het gesprek aanvoeren dat het daardoor mogelijk is geworden de huidige positie van de schrijver *ondubbelzinnig* vast te stellen.[747]

Dit commentaar illustreert hoezeer Reves opstelling als impliciete auteur tot zijn schrijverschap is gaan behoren: Gortzak heeft die opstelling geïncorporeerd in zijn beweringen. Hij stelt immers niet simpelweg dat Reve een fascist is omdat zijn uitlatingen fascistisch zijn, maar hij stelt dat Reve een fascist is omdat zijn fascistische uitlatingen aan hemzelf toegeschreven moeten worden, en niet tot zijn 'Reviaanse' pose behoren.
De gevolgen van het interview laten Reve niet onberoerd. Tegen Büch had hij weer eens gezegd dat er altijd verwarring in het kamp van de tegenstander gezaaid moet worden, maar door alle commotie lijkt hij dat doel voor een keer van zijn prioriteitenlijst te schrappen. Hij geeft nu zélf aan waar de grens tussen ernst en ironie ligt, en laat, nadrukkelijker dan in 1975, weten dat hij in sommige opzichten zijn hand heeft overspeeld. Dat doet hij, vijf dagen na het artikel van Gortzak, in een televisieoptreden in de *Alles is anders show*, waarin gastheer Aad van den Heuvel moreel verontwaardigd Nederland personifieert. Van den Heuvel voelt Reve aan de tand over diens politieke opvattingen, zoals hij die tot uiting bracht in niet alleen het interview met Büch, maar ook in 'Rietsuiker' en in de beruchte stoombootbrief in *De taal der liefde*. Reve stelt in het programma herhaaldelijk dat het vraaggesprek met Büch een 'karikatuur van een interview' was, dat nooit zou zijn gepubliceerd als hij het van tevoren had kunnen inzien. Er zouden uit zes uur gesprek slechts enkele onsamenhangende kreten zijn geselecteerd; de argumentatie zou Büch willens en wetens hebben weggelaten. Ten aanzien van zijn eigen vermeend racistische teksten zegt hij dat zijn publiek prima aanvoelt dat het om grappen gaat (wat overigens wordt geadstrueerd door de reactie van het studiopubliek op enkele zinsneden die Van den Heuvel uit 'Rietsuiker' citeert), maar ook vindt hij dat een schrijver daarbij 'voorzichtigheid' moet betrachten, en moet waken voor overdosering. Tweemaal geeft hij aan dat hij zelf niet altijd aan die eis voldoet, en hij beaamt zelfs min of meer dat Mulisch een punt had toen deze schreef dat zijn uitlatingen een voedingsbodem zijn voor vreemdelingenhaat. Ook zegt Reve spijt te hebben van zijn uitspraken over concentratiekampen en noemt hij zijn opmerkingen over Polak 'het doordrammen van iemand na een paar glazen wijn.'[748]
Voor de televisiecamera's vijlt Reve de scherpe randjes van zijn uitspraken in *Het Parool* dus bij, wat overigens niet betekent dat hij zich ervan distantieert.[749] Maar dat het Reve heet onder de voeten is geworden, is duidelijk. In ingezonden brieven en interviews uit die periode verzet hij zich met kracht tegen de kwalificatie 'fascist' die Wouter Gortzak hem heeft toebedacht. Ook in

---

[746] Geciteerd naar: Hafkamp 1985, p. 9-10 (oorspr. curs.). Ook H.F. Cohen vraagt zich dat jaar in het aan Reve gewijde nummer van *Tirade* af in hoeverre Reve meende wat hij zei (Cohen 1983, p. 650). Hans Janmaat was de voorzitter van de in 1980 opgerichte, nationalistische Centrumpartij. Voor deze partij zat hij van 1982 tot 1984 in de Tweede Kamer. Eind 1984 werd Janmaat geroyeerd als lid en richtte hij de Centrum Democraten op.
[747] Gortzak 1983 (curs. van mij, EP).
[748] Nefkens & Verhaar 1983. Het citaat staat op p. 753. Nefkens en Verhaar bieden een typoscript van de uitzending van de *Alles is anders show* op 24 januari 1983, waarvan geen beelden bewaard zijn gebleven in het archief van het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid. Uit Reves woorden is op te maken dat het publiek lacht als Van den Heuvel een fragment uit 'Rietsuiker' citeert.
[749] Zo stelt Reve het socialisme ook in dit televisieprogramma voor als 'het nieuwe fascisme in de wereld', en herhaalt hij zijn kritiek op Carmiggelt en Polak, hoewel in minder scherpe bewoordingen.

een brief aan Renate R.[ubinstein], die begin 1984 in *Playboy* wordt gepubliceerd, gaat hij uitgebreid in op de kwestie. Daarbij bedient hij zich weer van het sensitieve argument.[750]

> Ben ik een racist, en een fascist? Terwijl ik tegen de Jodenvervolging in de Sowjet-Unie protesteer? Of betekenen de woorden *racist* en *fascist:* 'iemand die het op *schaamteloze* wijze met ons oneens is?' Ik weet niet, wat drs. Gortzak vindt, maar voor alle zekerheid ben ik het geheel met hem oneens. [...]
> Die troep bij *Het Parool*, dat zijn allemaal Atheïsten. Atheïsme en morele ontworteling gaan hand in hand.
> In mijn veelgelezen boeken, en soms ook in mijn mondeling openbaar optreden, raak ik het onbewuste van de mensen aan. Ik vertel hun – wat ze onbewust allang weten – dat demonstreren tegen Israël en het Zionisme niets anders dan een 'nette' uitlaat voor hun antisemitisme is. Weinig mensen vinden het leuk, als hun een spiegel voorgehouden wordt.[751]

Met het interview in *Het Parool* heeft de doelmatig verhoogde concentratie 'racisme' in Reves publieke uitlatingen voor de derde keer geleid tot een piek in de media-aandacht; de eerste was in 1972 (*De taal der liefde*), de tweede in 1975 (Kortrijk). Deze laatste storm van verontwaardiging is zo hevig dat Reve zich genoodzaakt ziet om wat gas terug te nemen. Maar hij blijkt ook van korte duur, en zodra hij is gaan liggen, is dat om nooit meer op te steken. Als Reve in juni 1984 tijdens een verblijf in Zuid-Afrika zegt te geloven dat 'apartheid niet op racisme maar op 'n Christelijke ethiek is gegrond' haalt hij met die uitspraak weliswaar enkele kranten, maar consternatie in de media blijft uit.[752] 'Blijkbaar "gelooft" iedereen het zo langzamerhand wel,' merkt de redactie van het derde *Reve Jaarboek* over deze kwestie op.[753]
Terwijl Reve zich in 1983, eigenlijk voor het eerst, genoodzaakt ziet om rond het thema racisme het speelveld van de impliciete auteur te beperken, lijken de gevolgen van deze laatste rel te zijn dat hem ook inzake zijn uitspraken over andere rassen een hoge mate van vrijheid wordt geboden. Na de kwestie rond het interview in *Het Parool* blijkt een steeds groter deel van het publiek bereid om ook de laatste clausule van het pact van de impliciete auteur te ondertekenen. De keerzijde van deze ontwikkeling is dat provoceren voor Reve steeds lastiger wordt. Wat al eerder gold voor uitlatingen over commercie, homoseksualiteit, de kerk, Maria, de koningin en het communisme, gaat in de jaren tachtig ook gelden voor zijn opmerkingen over andere rassen: voor velen zijn ze op zijn best een bron van vermaak en feest der herkenning, op zijn slechtst een vermoeiende herhaling van zetten. Illustratief voor de verschuiving die optreedt na het relletje van 1983 is de onverschillige reactie van de Amsterdamse burgemeester Wim Polak op Reves aanval in *Het Parool.*

> Ik werd er kortgeleden van beschuldigd een antisemiet te zijn die vóór de jodenvervolging in Rusland is, vóór het sluiten van synagogen en terloops ook nog vóór de vernietiging van de staat Israël. Ik had het zelf niet zo gauw kunnen verzinnen, maar het stond er wel, zwart op wit. [...] Maar ik had het voordeel dat het auteursrecht van de dwaze beschuldiging aan mijn adres berust bij een schrijver van wie bekend is dat de waarheid en fictie bij hem nogal eens dooreen lopen. Ik kon mijn schouders dus ophalen en dat was dat.[754]

---

750 Voor een overzicht van Reves reacties op het interview en op het hoofdredactionele commentaar van Gortzak, zie: Hafkamp 1985. Reve stelt ook in het gesprek met Aad van den Heuvel op tv expliciet dat hij geen racist is: 'Nee, daar ben ik veel te intelligent voor, om een racist te zijn. Racisten zijn domme mensen.' (Nefkens & Verhaar 1983, p. 760). Vergelijkbare uitspraken zijn te vinden in de 'stoombootbrief' in *De taal der liefde* (Van het Reve 1972, p. 71) en in de 'Verklaring "Voor eigen erf"' in *Het Parool* (*AR II*, p. 114).
751 *SS*, p. 313-314 (oorspr. curs.).
752 Geciteerd naar: Greidanus & Hafkamp 1986, p. 12.
753 Greidanus & Hafkamp 1986, p. 12.
754 Anoniem 1983.

Bezorgde ouders

Een kleine zes jaar na de rel rond het interview in *Het Parool* verschijnt Reves roman *Bezorgde ouders*. De weinig succesvolle dichter Hugo Treger, de protagonist van dit boek, is een xenofoob van de eerste orde, vol vrees voor een internationale samenzwering van de primitieve 'zwarte horden' die niets minder dan de wereldheerschappij op het oog zouden hebben.[755] Zelf is Treger blank, en daarvoor dankt hij zijn Schepper. In zijn gedachtespinsels worden alle registers van onderbuikgevoelens jegens kleurlingen opengetrokken. Treger beschouwt iedere 'zwarte', 'ochthoon', 'turkijer', 'araber', 'herbiner' en 'algater' als beroepswerkloze zonder rijbewijs met een voorliefde voor spiegeltjes en kralen, die gedreven wordt door een primitieve hebzucht en zijn zinnen heeft gezet op de ondergang van het avondland.[756] Hoewel Treger ervan overtuigd is dat de zwarten, geassisteerd door blanke suikerzieken, een sluw complot hebben ontworpen dat moet leiden tot vernietiging van het blanke ras, geeft hij niet hoog op van hun intellectuele vermogens.

> 'Ja, ze kunnen mooi dansen, als de melodie niet te ingewikkeld is, en gedroogde vruchten op stokjes heen en weer schudden, zodat je de gedroogde zaadjes binnenin hoort rammelen, maar daar houdt het ook mee op. En een beetje kokosnoten tellen: één, twee, drie, veel, massa. Gewoon ongerepte natuurkinderen.'[757]

Het oordeel van Treger over de capaciteiten van de 'zwarten' is sterk verwant aan dat van Eric Kylander, Reves eerste protagonist met racistische trekjes. Een van diens verzuchtingen over de donkere jongen Roy resoneert zelfs direct in bovenstaand citaat: 'Here Jezus, dacht Eric. Een, twee, veel, heleboel, massa. Zo'n truttig vat van domheid komt men zelden tegen.'[758]
Sinds Kylander schiep Reve geen protagonist meer met zo'n duidelijke afkeer van andere rassen. Wel deed hij, zoals we hebben gezien, zelf uitspraken die volgens velen de grens van het betamelijke verre overschreden, of liet hij die doen door instanties die nauwelijks van hemzelf te onderscheiden waren: het lyrisch subject van 'Voor eigen erf' en de verteller van 'Rietsuiker' – gesteld dat die laatste tekst een verhaal is. [759] Die uitspraken vallen echter in het niet bij wat de onderbuik van Treger produceert.
In Nederland is het sinds het proces rond Hermans' *Ik heb altijd gelijk* (1952) gebruikelijk – binnen literaire kringen, althans[760] – dat de auteur niet juridisch aansprakelijk wordt gesteld voor het doen en laten van zijn personages, maar in het geval van Reve en *Bezorgde ouders* ligt dat op zijn minst wat gecompliceerder. Treger lijkt sterk op de auteur zelf, zodat identificering van de een met de ander verleidelijk is.[761] Er is in deze roman echter geen sprake van een eenvoudige gelijkenis tussen de protagonist en de 'concrete' auteur. Er is meer aan de hand.

---

755 De kwalificatie 'zwarte horden' staat op *VW V*, p. 125.
756 Zie, bijvoorbeeld, *VW V*, p. 44 ('spiegeltjes en kralen'), 56 ('ondergang van het avondland'), 213 ('turkijers, arabers, zwarten', 'samenzweerders'), p. 258 ('arabers, turkijers, herbiners, algaters, ochthonen', 'beroepswerklozen zonder rijbewijs'). In de 'stoombootbrief' in *De taal der liefde* bezigt Reve zelf – als we althans de 'Gerard' die de brief heeft ondertekend gelijk stellen aan Gerard Reve – de woorden 'spiegeltjes en kralen' in verband met immigranten uit Suriname, Curaçao en de Antillen (Van het Reve 1972, p. 71).
757 *VW V*, p. 362.
758 *VW VI*, p. 141.
759 Of 'Rietsuiker' een verteller heeft, is niet zeker, want de status van de tekst is onduidelijk. Het is mogelijk om de tekst als 'literair' te beschouwen, en de uitspraken toe te schrijven aan een vertelinstantie, maar het is evengoed mogelijk om de tekst te zien als wat Dorleijn (Dorleijn, Grüttemeier & Korthals Altes 2007, Dorleijn 2009) 'zakelijk' noemt. In dat geval is Reve zelf verantwoordelijk voor wat er beweerd wordt over het complot van de 'bruintjes' en 'rumbonen' – los van de vraag of hij die beweringen ironisch of sarcastisch bedoelt. Reve zelf noemt de tekst in het televisie-interview met Aad van der Heuvel een 'verhaal' (Nefkens & Verhaar 1983, p. 757).
760 Zie in dit verband: Beekman & Grüttemeier 2005, Grüttemeier 2007.
761 Bovendien beriep Reve zich tijdens het Ezelproces juist níet op de autonomie van de kunstenaar, maar stelde hij dat 'de kunstenaar dezelfde rechten en plichten heeft als ieder ander, en dat hij in het maatschappelijk verkeer dezelfde zorgvuldigheid in acht dient te nemen als dewelke iedere andere burger past.' (*VW II*, p. 382.)

Treger, Reve en Van Egters

Op een paar uitzonderingen na is in iedere protagonist die Reve creëerde zonder veel moeite een afspiegeling van hemzelf te zien.[762] Soms komt die gelijkenis nadrukkelijk tot stand, zoals in het homodiëgetisch vertelde *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* of in de romans waarin de protagonist de naam 'Gerard' of 'Gerard Reve' draagt (*De taal der liefde*, *Lieve jongens*, *Een circusjongen*, *Oud en eenzaam*, *Moeder en zoon*, *De vierde man*, *Het boek van violet en dood*). Soms is er geen onomastische overeenkomst tussen protagonist en auteur, maar is de gelijkenis tussen beiden gemakkelijk uit contextuele informatie op te maken (de naamloze 'ik' in 'De laatste jaren van mijn grootvader', Frits van Egters in *De avonden*, Elmer in *Werther Nieland*, Simon in *De ondergang van de familie Boslowits*, George Speerman in *De stille vriend*). Alleen al de naam 'Gerard Reve' op het omslag van een roman is dus, na vier decennia schrijverschap, een belangrijke indicatie dat de inhoud een sterk autobiografische inslag heeft.

En inderdaad schemert het profiel van Gerard Reve vanaf de eerste bladzijde van *Bezorgde ouders* door dat van de protagonist heen. We volgen de gangen van de homoseksuele dichter Hugo Treger, die 'schuin tegenover de ingang' van 'de stedelijke dierentuin' in 'de grote stad A.' woont. Zijn vriend, die door Treger met de koosnaam ('niet zijn werkelijke naam') Eenhoorn wordt aangesproken, is achttien jaar jonger en studeert farmacie. Treger drinkt veel te veel. Hij raakt nogal eens verstrikt in zijn eigen gedachten, en hij verdiept zich, zo vindt hij zelf, vaak in volstrekt onbelangrijke zaken. Ook is hij lethargisch van aard. Hij voert weinig uit, maar heeft die middag wel een mis bijgewoond. Bij het zien van een etalage met kerstboomversieringen ontrolt zich bij Treger een fantasie over een vijftienjarige jongen die sadistische neigingen heeft, en daarom gestraft moet worden, met hulp van Eenhoorn. We stuiten hier op overbekende revische motieven als het katholicisme, het revisme, het schrijverschap en de drank. Ook Tregers woning laat zich zonder veel moeite herleiden tot het huis aan de Plantage Kerklaan dat Reve samen met Willem Bruno van Albada eind jaren zestig bewoonde.[763] Van Albada studeerde aan het begin van de jaren zestig farmacie (niet in 'de grote stad A.' echter, maar in Utrecht).[764]

Ook de rest van de roman bevat talloze parallellen tussen Treger en de 'concrete' auteur. Zo heeft Treger een afkeer van intellectuelen, en probeert hij tevergeefs een 'wereldzanglied voor alle volkeren' te schrijven, een lied waar alles in zou moeten staan. Treger is niet christelijk opgevoed, maar is 'enkele jaren voordat dit verhaal speelt' (dat is drie dagen voor Kerstmis in het jaar '197*') toegetreden tot de rooms-katholieke kerk. Over de juistheid van die beslissing twijfelt hij soms, onder meer omdat Maria in die kerk een naar zijn smaak te weinig prominente plaats inneemt. Als dichter is hij weinig succesvol, en daarom moet hij rond zien te komen van wat journalistieke klusjes en toneelvertalingen.[765] Treger lijdt aan neuroses, en is ooit opgenomen geweest in een inrichting wegens een 'alcoholisch delirium'.[766] Zijn gedachten over het hier en nu raken regelmatig vermengd met jeugdherinneringen. En, niet in de laatste plaats:

---

[762] Uitzonderingen zijn de protagonisten in sommige van de *Tien vrolijke verhalen*, zoals 'De kerstavond van zuster Magnussen', 'Brieven' en 'Afscheid', de protagonisten uit de verhalen die Reve voor kranten en tijdschriften schreef, zoals 'Slager Crolus koopt een oude viool', en die uit sprookjes als 'Eendje Kwak kookt zijn eigen potje'. Ook Philip uit *The Acrobat* is geen duidelijk alter ego van Reve.

[763] Dit huis aan Plantage Kerklaan 43 III bevindt zich schuin tegenover de ingang van dierentuin Artis.

[764] Vgl. Maas 2010, p. 131.

[765] Reve werkte in de jaren veertig bij *Het Parool*, en leverde ook in de jaren daarna bijdragen aan verschillende kranten en weekbladen. Reve vertaalde veel (Engelstalig) toneelwerk (onder andere Pinter en Albee).

[766] Reve werd op 12 augustus 1966 na een 'angst-delirium' opgenomen in een ziekenhuis in Assen. Zie hierover: Reve 1981, p. 25-26 (augustus 1966 en 10-9-1966), Reve 1985, p. 113-114 (14-8-1966 en 18-8-1966), Reve 1992 [1991], p. 43-45 (14-8-1966 en 17-8-1966), Reve 1993, p. 224-226 (22-12-1983), Reve 1994, p. 182-188 (15-8-1966, 17-8-1966, 18-8-1966, 23-8-1966, 24-8-1966 en 1-9-1966), Reve & Van Oorschot 2005, p. 205 (14-8-1966) en Maas 2010, p. 331-334.

hij heeft een enorm libido. Treger masturbeert een keer of tien binnen een etmaal, daarbij geholpen door fantasieën over seksuele driehoeksverhoudingen, waarbij altijd iemand gemarteld of op zijn minst gepijnigd moet worden. Die fantasieën lardeert Treger met gedachtes over in zijn ogen inferieure rassen.
Er zijn dus goede gronden om de protagonist in *Bezorgde ouders* als afspiegeling van de auteur te beschouwen. Een verschil met het prozawerk uit de periode 1963-1981 (*Op weg naar het einde* tot en met *De vierde man*) is echter dat dit verhaal niet homo- maar heterodiëgetisch wordt verteld – de verteller is iemand anders dan de protagonist, althans: die indruk wordt gewekt – en dat de protagonist een andere naam heeft dan de auteur. Net als in ander werk van Reve uit de jaren tachtig, zoals *Wolf* en *De stille vriend*, wordt de analogie tussen protagonist en auteur in *Bezorgde ouders* dus niet opgedrongen door de relatie tussen de tekst en de auteursnaam op het omslag. Ze moet door de lezer worden geconstrueerd. Om dat te kunnen doen, heeft die lezer contextuele informatie nodig; informatie over Reves leven en werk.[767]
Juist omdat veel van Reves werk zo'n sterk autobiografisch karakter heeft – hij creëerde vele literaire alter ego's – en omdat hij fictionele elementen uit dat werk exporteert naar zijn publieke optreden, is het moeilijk, zo niet ondoenlijk, om een onderscheid te maken tussen intertekstuele en biografische informatie. Dat onderscheid lijkt misschien van ondergeschikt belang, maar het is essentieel om te bepalen op wie Treger nu eigenlijk lijkt: op de 'concrete' auteur Gerard Reve of op een deels gefictionaliseerd derivaat van die concrete auteur? Een bevredigend antwoord op die vraag is er dus niet. Sterker nog: de 'Gerard Reve' naar wie Treger verwijst is strikt genomen niet eens te beschouwen als een amalgaam van de concrete auteur en diens literaire alter ego's, want Reve heeft vanaf grofweg het einde van de jaren zestig zijn concrete gestalte in de publieke ruimte, dat ijkpunt van identiteit, verruild voor een impliciete.
Als we wat afstand nemen van de rookgordijnen die Reve rond zichzelf optrok, en een vergelijking proberen te maken tussen Treger en Gerard Reve zelf – laten we voor het gemak zeggen: de Gerard Reve zoals Nop Maas die in zijn kroniek beschrijft – valt al snel een aantal afwijkingen op, afgezien van het verschil in naam. *Bezorgde ouders* begint op 22 december in 'de Advent van het Jaar 197*'; Reve woonde van januari 1968 tot het voorjaar van 1970 in het pand waar Treger zijn dagen slijt. Deze gegevens zijn nog wel met elkaar in overeenstemming te brengen. Het 'jaar 197*' dient dan te worden begrepen als het *liturgisch* jaar 1970; het liturgisch jaar begint eerder dan het kalenderjaar, en wel met de advent. *Bezorgde ouders* zou dan dus spelen in 1969.[768] Maar op dat moment was Reve allerminst een armlastig schrijver die de eindjes met journalistiek en toneelvertalingen aan elkaar moest knopen. Die tijd lag ver achter hem. Ook de leeftijd van Treger correspondeert niet met die van Reve. Treger is 41, als zijn geboortedatum dezelfde zou zijn als die van Reve (14 december 1923) had het verhaal in 1964 moeten spelen. Ook met een strenge biografische blik bezien is Treger dus geen authentieke weergave van Reve, maar een vervorming van de auteur, waarbij in ieder geval de historische chronologie geweld is aangedaan.[769]
De leeftijd van Treger wordt echter betekenisvol als we *De avonden* in het achterhoofd houden. En daar is alle reden toe. Zo herinnert de openingszin van *Bezorgde ouders* sterk aan die van Reves eerste roman.

---

[767] P.M. Reinders stelt in zijn recensie van *Bezorgde ouders* in *NRC Handelsblad* de interessante vraag 'hoe iemand die nooit van Gerard Reve heeft gehoord en nooit iets van hem heeft gelezen, op zijn nieuwe roman zou reageren.' Anders dan Reinders zelf, zoveel is duidelijk (Reinders 1988).
[768] Reve zelf schrijft in een brief aan Lurds Wietsma: '[...] het verhaal speelt, schat ik, in 1969'. (Reve 1993, p. 274 (1-2-1989).)
[769] En zo zijn er in de eerste hoofdstukken van het boek nog meer vervormingen van de werkelijkheid zichtbaar. De 'inrichting' bijvoorbeeld, waar Treger na een 'alcoholisch delirium' zou zijn opgenomen was in werkelijkheid een ziekenhuis (zie: Maas 2010, p. 333-334), en Willem Bruno van Albada (die model stond voor Eenhoorn) studeerde als gezegd geen farmacie in 'A.', maar in Utrecht.

> In de Advent van het jaar 197*', drie dagen vóór Kerstmis, verliet de dichter Hugo Treger in de late namiddag zijn woning aan de –laan in de grote stad A., om te voet in een naburige winkelstraat boodschappen te gaan doen. (*Bezorgde ouders*)
>
> Het was nog donker, toen in de vroege morgen van de twee en twintigste December 1946 in onze stad, op de eerste verdieping van het huis Schilderskade 66, de held van deze geschiedenis, Frits van Egters, ontwaakte. (*De avonden*)

Zowel *De avonden* als *Bezorgde ouders* begint dus op 22 december, en beide eerste zinnen vermelden de naam van de protagonist, de plaats van handeling en het dagdeel waarop de vertelling begint.[770] Bovendien lijken de namen van beide protagonisten op elkaar: 'Treger' is op een letter na een anagram van 'Egters'. *Bezorgde ouders* verscheen in 1988, 41 jaar na *De avonden*. Als het publicatiejaar van beide romans op elkaar wordt betrokken, is Treger geboren in het jaar dat Reves eerste protagonist het levenslicht zag. [771]
Ook de karakters van Van Egters en Treger vertonen veel overeenkomsten – het hadden, bij wijze van spreken, broertjes van elkaar kunnen zijn. Beiden munten bijvoorbeeld uit in introspectie, dadenloosheid, in zichzelf mompelen, angst voor de buitenwereld en beiden slagen er niet in om daadwerkelijk met anderen te communiceren. Maar ook op detailniveau zijn er overeenkomsten. Zo fantaseert Treger in het eerste hoofdstuk over een jongen die zijn naakte onderlichaam voor een spiegel bekijkt, net zoals Frits dat in *De avonden* doet.[772] Voorts wordt er in *Bezorgde ouders* een enkele maal gerefereerd aan kaalheid,[773] vindt Treger oudjaar verschrikkelijk,[774] let Treger voortdurend op de tijd, die voorbijgaat zonder dat hij iets onderneemt, en schakelt hij in zijn interne monoloog zo nu en dan, net als Frits van Egters, over op de eerste persoon meervoud.[775] Ook in het niet verwerkelijkte verlangen van Treger om 'iets uiteindelijks, dat alles onder woorden zoude brengen' tegen Eenhoorn te zeggen, is als parallel te lezen van de drang van Frits om op oudejaarsavond 'het' tegen zijn vader te zeggen.[776] In plaats van 'het' kraamt Frits iets onzinnigs uit over het vermogen van mensen om te zingen, waarna hij verzucht dat alles verloren is. In *Bezorgde ouders* denkt Treger, midden in een conversatie met

---

[770] In *Zelf schrijver worden* geeft Reve het recept voor een dergelijke openingszin: 'Slecht is bijvoorbeeld, tenzij onmiddellijk erna opening van zaken wordt gegeven, aan het begin van een verhaal: *Daarom ging hij die avond niet naar het feest*. "Waar slaat dat *daarom* op?" vraagt de getergde lezer zich af. "Welke avond?" En: "Wat is dat voor een kolerefeest? Wie is in Godsnaam die *hij*?"
Goed is: *Op een namiddag in September van het jaar Zus en Zo begaf de jonge meubelmaker Die en Die zich met de trein van de provinciestad H. naar de niet veraf gelegen grote stad A., teneinde aldaar*, etc.' (*VW IV*, p. 439 (oorspr. curs.).)

[771] Deze rekensom gaat uiteraard alleen op wanneer de leeftijd van Treger in verband gebracht wordt met de publicatiedata van beide werken (1947 en 1988), niet wanneer het moment in acht wordt genomen waarop de roman speelt: 22 en 23 december. Frits van Egters is overigens 23, even oud als Reve op het moment dat *De avonden* speelt (zie: *VW I*, p. 204). Ook André Matthijsse merkte dit verband op in zijn recensie van *Bezorgde ouders* (Matthijsse 1988).

[772] Zie: *VW V*, p. 16. ("'Hij bekijkt de boel van alle kanten," dacht Treger, "en dat is heel verstandig."') In het eerste hoofdstuk van *De avonden* bekijkt Frits van Egters zichzelf twee maal in een spiegel. De eerste maal ziet hij zijn hoofd 'van boven, van achteren en volledig aan de zijkanten', de tweede maal bekijkt hij zijn hele naakte lichaam van alle kanten met behulp van twee spiegels (*VW I*, p. 68, p. 82-83). Ook in de rest van *De avonden* is de spiegel een belangrijk motief. Zie over de functie van de spiegel in *De avonden*: Snapper 1990, p. 82-85.

[773] Zoals op p. 78: "'Als hij kaal wordt, dan moet hij weg," dacht hij. "Een kale jongen kan ik overal krijgen."' (*VW V*)

[774] *VW V*, p. 13.

[775] Voorbeelden hiervan staan op *VW V*, p. 85 ("'We gaan verder," mompelde hij. "Stilstand is achteruitgang."'), p. 86 ("'Laten wij ons plan trekken," zeide Treger tot zichzelve.'), p. 97 ("'Maar daar hebben we het nu niet over," besloot Treger'), p. 115 ("'We bereiden ons voor op de nieuwe dag," mompelde hij.'), p. 120 ("'Ja, daar zitten we nu," sprak Treger tot zichzelve [....].'), p. 135 ("'We gooien niets weg," mompelde hij'), p. 146 ("'Een nieuwe dag. We gaan weer aan de arbeid."'), p. 183 ("'Laten we ons nog één glas gunnen," sprak Treger tot zichzelve.') en p. 303 ("'Ik wou dat ik me g(..........) ergens eens flink af kon rukken," dacht hij. "Maar we moeten voort."').

[776] *VW V*, p. 47, *VW I*, p. 308 ("'Nu moet ik het zeggen," zei hij bij zichzelf, "ik moet het zeggen. Hoe? Nog enkele ogenblikken. Het moet. Het is nog niet te laat."').

Eenhoorn over boodschappen doen: "'Ik moet het hem zeggen [...]. Maar ik doe het niet. En waarom?'"[777]

Naast *De avonden* vallen bij het lezen van *Bezorgde ouders* gelijkenissen met *De taal der liefde* op. Niet alleen spelen beide verhalen zich ongeveer in dezelfde periode af en (voor het grootste deel) in dezelfde woning, waar identieke meubels te vinden zijn, ook bevatten ze beide een scène in de dierentuin, waarbij sprake is van een nutteloos object. [778]

Treger heeft dus niet alleen veel weg van Reve zelf, maar ook van Reves evenbeeld in *De taal der liefde*, en vooral van Reves eerste, en meest bekende alter ego: Frits van Egters. Maar omdat Reves werk voor een belangrijk deel uit dezelfde elementen is opgebouwd, kennen veel onderdelen van *Bezorgde ouders* geen duidelijk afgebakende intertekst. Zaken als introspectie, fundamentele eenzaamheid, het zoeken naar contact met de ander (die vaak als 'broertje' wordt voorgesteld), het falen van pogingen om het uiteindelijke te verwoorden (de utopieën van 'Het Boek van het Violet en de Dood', van de wereldzangliederen en de wereldgedichten), de obsessie met dood en verval en de revistische driehoek strekken zich over Reves hele oeuvre uit en worden vaak via analoge motieven uitgedrukt. Dat geldt ook voor stilistica als de afwisseling van archaïsch taalgebruik met platvloersheden, de talloze revische *bon mots*, en, bijvoorbeeld, het gebruik van de eerste persoon meervoud in een interne monoloog, dat ik hierboven aanstipte. Daar komt nog bij dat de motieven en stilistica uit *Bezorgde ouders* ook vaak naar Reves publieke manifestatie verwijzen, omdat hij de ruimte buiten het boek vanaf het einde van de jaren zestig nadrukkelijk heeft opgenomen in zijn literaire universum.

Veel verwijzingen in *Bezorgde ouders* waaieren dus breed uit over Reves dan veertigjarig schrijverschap, en hebben zowel het oeuvre als Reves publieke manifestatie als referent. Als voorbeeld hiervan kan de speelgoedbeer dienen, die een belangrijke rol speelt in de roman. Hieronder volgt, ter illustratie, een korte uitweiding over dit motief, waarin ik meer en minder voor de hand liggende referenties binnen en buiten Reves oeuvre noem.

Nadat Treger de speelgoedbeer in het eerste hoofdstuk op een vuilnisbak heeft gevonden, neemt hij hem mee voor zijn vriend Eenhoorn. Langzaam maar zeker raakt Treger ervan overtuigd dat het dier bezield is en kwade bedoelingen heeft. Daarom knevelt hij het beest en verstopt het onder een kinderbadje. De volgende dag vat hij het plan op de beer aan dierenoppasser Gerrit te schenken, maar hij laat het beest per ongeluk achter in de kerk waar hij een eucharistieviering bijwoont. De beer functioneert als potentieel revistisch offer, een surrogaatoffer welteverstaan, omdat het Treger aan donkere jongens ontbreekt die voor Eenhoorn kunnen worden meegenomen. Wat Treger niet voor elkaar krijgt met de donkere jongens die hij tegenkomt – mee naar huis nemen, vastbinden en offeren aan Eenhoorn – dat lukt hem wel bij de beer. Helaas voor hem is Eenhoorn niet uit revistisch hout gesneden: deze toont niet de minste belangstelling voor het dier.

Treger noemt de beer Sebastiaan; ook een in zijn jeugd door hem begeerd krantenbezorgertje draagt die naam. Bovendien is de jongen die Treger voor Eenhoorn wil meebrengen een krantenbezorger (althans, dat vertelt hij aan Eenhoorn). De krantenjongen uit het heden en die uit het verleden worden in Tregers gedachten expliciet aan elkaar gekoppeld op het moment dat de straatverlichting aangaat.[779] Er is dus sprake van twee krantenjongens, maar ook van twee beren: de grote beer wordt door Treger beschouwd als een volgroeide (en naakte) versie van een

[777] *VW V*, p. 54. In 'Van Frits van Egters tot Hugo Treger' stelt Raat dat *Bezorgde ouders* 'geen bijzondere overeenkomst met *De avonden*' vertoont. Andere dan de 'weinig belangrijke punten van overeenstemming' van de begindatum en de op elkaar lijkende achternamen van de protagonisten zijn er volgens hem niet. (Raat 1990, p. 14.)

[778] Treger ligt op een bepaald moment 'in zijn eigen van krathout getimmerde bed' (*VW V*, p. 83), de ik in *De taal der liefde* luistert naar de erotische verrichtingen van Tijger en Peter Z. in zijn 'zelfgetimmerde, smalle houten brits' (*VW II*, p. 418). In *De taal der liefde* is het nutteloze object een 'grote bronzen Boeddha' (*VW II*, p. 418), in *Bezorgde ouders* is sprake van een natuurstenen torentje dat Treger fascineert om zijn nutteloosheid (*VW V*, p. 289, 298).

[779] *VW V*, p. 26-27.

klein speelgoedbeertje dat hij in zijn jeugd heeft bezeten.[780] Zo staan de twee beren en de twee krantenjongens met elkaar in een magisch verband: de naam Sebastiaan wordt voor Treger pas betekenisvol op het moment dat hij zich herinnert dat ook de vroegere krantenjongen zo heette.[781]

De beer is voor Treger dus een beoogde schakel in de revistische liefdesdienst, en deelt die plaats met een trits andere offers – zowel jongens als objecten – uit vroeger en later werk. Een snelle gang door Reves oeuvre levert daarnaast een handvol tekstplaatsen op waar de beer soms duidelijk, soms minder duidelijk naar verwijst. In 'Brief uit Amsterdam' meldt de verteller dat hij in zijn leven al talloze 'Fraaie Voorwerpen' heeft gevonden, 'vooral op vuilnisbakken'; ook de beer in *Bezorgde ouders* wordt op een vuilnisbak gevonden.[782] In 'Brief door tranen uitgewist' komt een knuffelbeertje voor – een koala – dat de verteller ooit aan zijn vriend Wimie heeft geschonken, en in 'The Acrobat' ziet protagonist Philip een 'large teddy bear' met enorme groene ogen in de slaapkamer van Raimar.[783] Daarnaast is de beer te beschouwen als zelfprojectie van de auteur. In het gedicht 'Paradijs' stelt Reve – of preciezer: het lyrisch subject – zichzelf voor als 'grote beer die toch heel lief was'; ook Tregers beer is stevig uit de kluiten gewassen. Bovendien zijn er goede gronden om de beer in verband te brengen met het pluchen speelgoedkonijn uit *De avonden*, het object waar Frits zijn latente erotisch-sadistische gevoelens op botviert. Frits vindt het konijn aanvankelijk lief, maar desondanks – of misschien juist daarom – moet het gepijnigd worden. Op oudejaarsavond besluit Frits ten slotte dat het niet te vertrouwen is. Dan verdwijnt het in Frits' broek en wordt het een marteling in het vooruitzicht gesteld.[784] In *Bezorgde ouders* denkt Treger aanvankelijk dat de beer hem onkwetsbaar maakt, maar later raakt hij ervan overtuigd dat het dier kwaad wil.[785] Daarom snoert hij hem vast en zet hij hem gevangen.

Als Tregers angst voor de beer toeneemt, wordt het dier voorgesteld als spion waarmee moet worden afgerekend ('Het had hem, Treger, waarschijnlijk al jaren lang gevolgd en bespioneerd en hem nu, eindelijk, door toverkunst gevonden.').[786] In *Werther Nieland* ziet Elmer niet alleen onwillige clubleden, maar ook dieren als spionnen met vaak mythische of magische krachten, die daarom terechtgesteld moeten worden: stekelbaarsjes zijn 'tovenaars' en 'gevaarlijke waterkoningen' en worden onthoofd met een hakwerktuig; een 'geheime vogel van de spionnenclub' wordt verbrand.[787] Als Treger het plan heeft opgevat om zich van de beer te ontdoen, overweegt hij even het dier te verbranden, maar hij bedenkt vervolgens dat dat geen zin heeft, 'want dan zoude het zich in een – nog veel gevaarlijker – *vogel* kunnen veranderen.'[788] Daarnaast is in de fetisjwaarde die Treger in het begin aan de beer toekent (hij heeft het gevoel dat het bezit van de beer hem 'onkwetsbaar' en 'tijdelijk onsterfelijk' maakt) een parallel te zien met Elmer die een grote, gevonden grammofoonhoorn als machtssymbool beschouwt ('"Wie deze horen [sic] heeft, is erg machtig," dacht ik.').[789]

---

780 Zie: *VW V*, p. 90: 'En terwijl hij naar de beer bleef turen, kwam er een eigenaardige vraag bij hem op. Treger vroeg zich af, of het dier altijd zo onmatig groot was geweest als het nu was. Was het niet eens, lang geleden, een veel en veel kleiner, onschuldig beertje geweest? En had het toen niet kleertjes aan gehad?'

781 Zie: *VW V*, p. 61-62. De naam Sebastiaan roept een associatie met Sint Sebastiaan op. Deze Sebastiaan werd immers, net als de beer, vastgebonden (aan een boom of paal) en verwond. Het lijkt dan ook niet toevallig dat de krantenjongen bij een boom staat als Treger hem voor het eerst ziet.

782 *VW II*, p. 67.

783 Resp. *VW II*, p. 222 en *VW I*, p. 484.

784 *VW I*, p. 232, 304-306. Eerder al bijt Frits het konijn in een van zijn oren en klemt hij het tussen zijn benen in zijn kruis (*VW I*, p. 240).

785 *VW V*, p. 87-88. Bij de vondst op de vuilnisbak wordt al vermeld dat het dier 'bijna een bestaand wezen geleek' (*VW V*, p. 25).

786 *VW V*, p. 87.

787 *VW I*, resp. p. 324, 326 (stekelbaarsjes) en p. 338 (vogel).

788 *VW V*, p. 87 (curs. van mij, EP).

789 *VW I*, p. 360. Ook Agatha, de erotomane moeder van Werther Nieland in wie een volwassen versie van Elmer gezien zou kunnen worden, denkt macht te ontlenen aan het bezit van bepaalde objecten. Als Elmer aan de

Buiten al deze associaties binnen het oeuvre roept de beer minstens twee momenten uit Reves publieke manifestatie op. In *De Grote Gerard Reve Show* wordt Reve in verschillende scènes voorgesteld als beer, een incarnatie die ook in het gedicht 'Paradijs' gesuggereerd wordt (dat gedicht wordt overigens in de show voorgedragen). De straf die de beer in *Bezorgde ouders* ondergaat, brengt bovendien televisiebeelden uit 1969 in herinnering. Dan leest Reve aan de vooravond van de huldiging in de Allerheiligste Hartkerk het sprookje 'Schraalhans keukenmeester' voor, met op zijn schoot een grote speelgoedbeer, die hij tuchtigt met een stok.[790]

Uiteraard is de ene schakel in deze keten van associaties sterker dan de andere, maar dat de keten lang is, zal duidelijk zijn. Waar de grens tussen geïntendeerde verwijzing en hineininterpretatie ligt, is moeilijk te zeggen; bovendien vind ik die grens niet zo belangrijk. Het gaat mij erom dat motieven uit *Bezorgde ouders* talloze momenten uit Reves schrijverschap laten doorklinken, zowel binnen het oeuvre als daarbuiten. De wereld in het boek is de wereld die Reve in veertig jaar om zichzelf heeft opgebouwd.

Tussen de vele resonanties dringen die van *De avonden* zich onmiskenbaar naar voren, zoals ik heb laten zien. Ook de flaptekst van *Bezorgde ouders* stuurt de lezer de kant van Reves debuut op: het boek wordt daarin expliciet vergeleken met *De avonden*.[791] De protagonist van *Bezorgde ouders* draagt dus zowel sporen van de 'werkelijke' Gerard Reve als van diens eerste alter ego, Frits van Egters (en daarnaast – minder expliciet – van de talloze meer en minder fictionele afspiegelingen van zichzelf die Reve tussen 1947 en 1988 creëerde). Net als Van Egters is Treger gemodelleerd naar de concrete auteur, maar het wezenlijke verschil tussen beiden is dat Reve met Treger heeft gedaan wat hij met Frits van Egters niet kón doen: hij plaatst een – inmiddels legendarisch geworden – zelfportret tussen zichzelf en de protagonist in. Treger is deels Reve, deels Van Egters, en daarmee ten dele een representatie van een zelfrepresentatie, een derivaat van een derivaat van Gerard Reve.[792] Juist het feit dat Treger zowel rechtstreeks naar Reve verwijst als via de omweg van zijn gefictionaliseerde zelfbeelden, juist het feit dat hij Reve is en níet is, maakt hem tot toonbeeld van het pact dat Reve zijn publiek al zo'n twee decennia voorlegt. Zo Treger ergens op lijkt, dan is het op de impliciete auteur.

Treger, de verteller en de auteur

Naast de gelijkenis van Treger met zowel Reve als Van Egters wordt er in *Bezorgde ouders* nog een spel gespeeld met de verhouding tussen protagonist en auteur. Ook dit spel maakt het moeilijk om de vraag te beantwoorden wie of wat Treger precies is. Het wordt gespeeld door middel van de vertelsituatie.

---

brievenbus van het huis van de familie Nieland luistert, hoort hij Agatha zeggen: '"Ik heb heel wat meer macht dan jullie denken [...]. Ik heb de groene edelstenen die in..."' (*VW I*, p. 371.)

[790] Het is inderdaad deze beer die model heeft gestaan voor de teddybeer uit *Bezorgde ouders*. Zie het 'Certificaat van echtheid bij *Teddy Beer*' dat Reve in 1989 aan zijn uitgever Bert de Groot stuurde (Reve 2007, p. 468 (14-5-1989)) en Maas 2010, p. 506-507.

[791] De flap vermeldt: 'Binnen het indrukwekkende oeuvre van Reve is *Bezorgde Ouders* nog het beste te vergelijken met *De Avonden*, het onvergetelijke boek waarmee Reve debuteerde. Het is opnieuw een hard, bijna genadeloos boek, maar er valt voor de lezer, net als in *De Avonden*, weer veel en onbedaarlijk te lachen.' (Reve 1988, achterflap.)

[792] Jos Paardekooper heeft eens geopperd dat in 'Van Egters' een verbastering van 'echt' gelezen kan worden, en dat de naam van de protagonist zo het tegendeel vormt van 'Reve' dat, gespeld als 'Rêve', 'droom' betekent. Zo staan personage en auteur als 'droom' en 'werkelijkheid' tegenover elkaar; chiastisch zelfs, aangezien 'Van Egters' de naam is van het personage, en Reve die van de auteur. (Paardekooper 1986, p. 27. Zie ook: Hafkamp 1988, p. 47). Pas in de jaren zeventig zou Reve publiekelijk met de Franse connotatie van zijn naam koketteren, maar Paardekoopers suggestie wint aan aannemelijkheid als we bedenken dat de jonge schrijver in het raam van zijn ouderlijk huis kraste: 'C'est ici que Gérard du Rêve vivait, travaillait 1923 –'.

Als we de eerste zinnen van *De avonden* en *Bezorgde ouders* vergelijken met de overige tekst in de boeken, verhouden de vertelsituaties in de romans zich chiastisch tot elkaar. In de eerste zin van *De avonden* laat de verteller zich duidelijk zien. Hij markeert de artistieke illusie: er wordt een 'geschiedenis' verteld, compleet met 'held'. Bovendien richt hij zich als een ware auctoriale verteller tot de lezer: Frits van Egters wordt wakker in '*onze* stad'. In de rest van de tekst houdt de verteller zich schuil; dit is de reden dat het vertelperspectief in *De avonden* vaak personaal is genoemd.[793]
In *Bezorgde ouders* is het precies andersom: daar houdt de verteller zich juist in de eerste zin op de achtergrond, om zich in het vervolg duidelijk te manifesteren. Daarmee voegt *Bezorgde ouders* zich in een rijtje romans dat volgt op de vele expliciete egodocumenten uit de periode 1958-1981 (beginnend bij het 'Gesprek met Van het Reve' en vier van de *Tien vrolijke verhalen*, en eindigend bij *De vierde man* (1981)). *Wolf* (1983) en *De stille vriend* (1984) kennen, net als *Bezorgde ouders*, een heterodiëgetische verteller die van tijd tot tijd zijn stem laat horen, en een protagonist die niet 'Gerard' heet. Hoewel de verteller in *Bezorgde ouders* niet is gedramatiseerd, en hij ook de artistieke illusie niet markeert, is hij dus veel nadrukkelijker aanwezig dan in *De avonden*. Hij vormt, zo lijkt het, een extra schot tussen auteur en protagonist.
De verteller in *Bezorgde ouders* is zichtbaar op de vele momenten waarop hij handelingen of gedachtes van Treger inkleurt. Treger stelt iets 'plechtig' vast, bijvoorbeeld, zijn gedachten zijn 'grimmig', hij bevoelt zijn broekzakken 'als een verstrooide reiziger die zich opeens met ontzetting afvraagt of hij zijn geld en zijn kaartje niet ergens in de drukte heeft laten liggen'.[794] Ook wanneer Treger spreekt – net als Van Egters en veel van Reves andere protagonisten doet hij dat vaak in zichzelf – wordt daar door de verteller nogal eens expliciet over geoordeeld. Niet zelden pakt dat oordeel negatief uit: Treger houdt nu eens een 'zwetsbetoog', dan weer oreert hij, of hangt hij de schoolmeester uit.[795] Bovendien is de verteller op de hoogte van het verleden en de gewoontes van Treger, en claimt hij diens beweegredenen te kennen.[796] De verteller geeft geen blijk van inzicht in de motieven van het handjevol andere personages, zoals Eenhoorn, over wie hij ook een oordeel achterwege laat.
Wanneer de verteller in het boek op de voorgrond treedt, is hij een neutraliserend en stabiliserend element. Waar Treger nog wel eens wil wegzinken in het moeras van zijn eigen hersenspinsels, en de grip op de werkelijkheid dreigt te verliezen, daar wijst het vertellerscommentaar de weg naar vastere gronden.[797] Ook in moreel opzicht is de verteller een ijkpunt. Als Treger zichzelf te buiten gaat aan (niet zelden seksueel getinte) fulminaties jegens 'arbeidsschuwe elementen', 'bruine geiteneukertjes' en ander gespuis, geeft de verteller tegengas; hij relativeert de uitlatingen van Treger, plaatst ze in een context, of corrigeert de protagonist. Wanneer Treger een samenzwering van twee 'zwarte jongelingetjes' vermoedt, staat er in verklarende terzijde: 'Treger vond het een nuttige vereenvoudiging om iedereen die niet blank was, zwart te noemen', en vervolgens lijkt het de verteller te zijn die meldt dat de samenzweringstheorie van Treger 'numeriek gefundeerd' niet zeer sterk is.[798] En als Treger in de

---

[793] Zie hierover: Raat 1981 [1977], p. 30-35. Het eerste hoofdstuk van *De avonden* werd voorgepubliceerd in *Criterium* (1947 nr. 5, p. 274-293). Raat laat zien dat de verteller in de *Criterium*versie in het begin veel prominenter aanwezig is dan in het eerste hoofdstuk van de boekuitgave.
[794] *VW V*, resp. p. 66, p. 96, p. 245.
[795] *VW V*, resp. p. 79, p. 312, p. 316.
[796] Zo weet de verteller op een zeker moment dat een gedachte van Treger dient 'om zijn onzekere gespannenheid in bedwang te houden' (*VW V*, p. 297). Een andere keer vraagt Treger iets 'om een neutraal intermezzo in te lassen' (p. 321). Wanneer Treger schijnbaar uit het niets een naar voorgevoel bekruipt, meldt de verteller: 'Een plotselinge gedachte als deze was voor Treger niet ongewoon.' (*VW V*, p. 339.)
[797] Er staat dan bijvoorbeeld: 'Wat Treger vaag besefte maar zichzelve misschien niet wilde toegeven [...]' (*VW V*, p. 97) 'Treger besefte nog wel, dat er een verschil was tussen een gedachte en een daad [...]' (p. 102), 'Het drong nauwelijks tot Treger door [...]' (p. 134), 'Treger besefte nauwelijks [...]' (p. 240).
[798] *VW V*, p. 74.

kerk een donkere jongen die hij ziet in gedachten aanspreekt als 'heerser over de Duisternis en de Doden,' en hem, eveneens in gedachten, Eenhoorn als slaaf aanbiedt, staat er:

> De 'zwarte' prins (die niet zwart doch hoogstens van zeer donker, gemengd getint bloed was, maar Treger hield niet van wat hij 'uitzoekerij' en 'onwaardige discriminatie' noemde) die zonder het te weten of erover geraadpleegd te zijn, door Treger alsof het niets kostte tot heerser over de Duisternis en de Doden annex meester en bezitter van de blanke blonde jongen Eenhoorn was uitgeroepen [...][799]

Even later, als Treger zich kwaad heeft gemaakt over het feit dat de donkere jongen voortijdig de kerk verlaat, grijpt de vertelinstantie opnieuw in:

> Treger besefte nauwelijks dat zijn verwijt elke redelijkheid miste, want waaruit had de zwarte jongensprins moeten besluiten dat hij, Treger, het zo goed met hem voorhad en hem op volstrekt belangeloze wijze zijn eigen blanke, blonde liefdesvriend in liefde wilde aanbieden?[800]

In dit soort passages, waarvan er veel in het boek te vinden zijn, is er een grote afstand zichtbaar tussen verteller en protagonist. De een corrigeert de ander, en de verhouding tussen beiden is daarmee dissonant. Ieder heeft een eigen identiteit.[801]
Maar hoewel de afstand tussen verteller en personage in *Bezorgde ouders* bij vlagen groot is, zitten zij elkaar meestal een stuk dichter op de huid. Iets daarvan is al zichtbaar in de twee passages die ik hierboven aanhaalde. In het laatste citaat geeft de verteller weliswaar aan dat Treger niet beseft dat zijn verwijt redeloos is, maar het argument dat hij daarbij levert wordt gesteld in *Tregers* bewoordingen. Waar de verteller in de eerste passage eerder nog het adjectief 'zwarte' tussen aanhalingstekens plaatste – maar de kwalificatie 'prins' overnam – daar spreekt hij nu schijnbaar zonder reserves van 'zwarte jongensprins' en 'blanke, blonde liefdesvriend'. Weliswaar is het mogelijk te veronderstellen dat de verteller juist door de overname van Tregers idiolect een ironisch effect beoogt, maar zeker is dat niet: het ontbreken van aanhalingstekens vertroebelt de positie van de verteller. Hier stuiten we op hetzelfde probleem als in de zin over de sprekend ingevoerde persoon uit de stoombootbrief, waar ik dit hoofdstuk mee begon: het is onduidelijk wie het woord voert. Net als in die zin en net als in het eerder aangehaalde fragment uit 'Eric verklaart de vogeltekenen' vermengen twee standpunten zich met elkaar door middel van tekstinterferentie (in de brief zijn dat die van de auteur en het (hypothetische) personage, in deze passage en in 'Eric verklaart de vogeltekenen' die van verteller en personage).
De hypothese dat verteller en protagonist twee onafhankelijk van elkaar opererende instanties zijn wordt op iedere pagina van *Bezorgde ouders* geweld aangedaan. Na de openingsalinea is er in het boek namelijk nauwelijks een alinea te vinden waarin persoons- en vertellerstekst volledig en ondubbelzinnig van elkaar gescheiden zijn. Soms is de tekstinterferentie zonder veel moeite aan te wijzen, zoals in de tweede alinea van het boek. Daarin wordt beschreven hoe Treger had geluisterd naar Eenhoorn, die plantenzaden boven een uitgespreide krant bestudeerde. Het levert een duidelijk voorbeeld van vrije indirecte rede op:

> Wat had dat gevlooi voor zin, had Treger zich afgevraagd, terwijl hij vanuit zijn leunstoel afwisselend naar de verlaten dierentuin en naar de op zijn knieën liggende gestalte van Eenhoorn had zitten kijken, en daarbij het in zichzelve tegenstrijdige gevoel had ervaren van vertedering, diepe vertedering zelfs, en van ergernis. *Die domme zaden konden hoogstens aan iemand weggegeven worden, want waar kon Eenhoorn ze planten? En wat maakte het uit, of die éénjarige*

[799] *VW V*, p. 238.
[800] *VW V*, p. 240.
[801] Zie over consonantie en dissonantie tussen de verteller en personages: Cohn 1978, p. 26-33, Herman & Vervaeck 2009, p. 32-33.

plant met een Franse naam en blauwe bloempjes ook eetbaar was, en gekookt als groente gegeten kon worden, zoals Eenhoorn hem trots had verteld? 'Alles te vergeefs,' had Treger gedacht.[802]

Nadat het oordeel van Treger over Eenhoorns activiteiten in directe rede is weergegeven ('Wat had dat gevlooi voor zin'), en de verteller de situatie kort heeft geschetst, staan er twee (hier gecursiveerde) zinnen in vrije indirecte rede, die voortborduren op Tregers gedachte. Karakteristiek voor de vertelsituatie in *Bezorgde ouders* is dat Treger de passage in vrije indirecte rede 'overneemt' met een gedachte die in directe rede is weergegeven, gemarkeerd door aanhalingstekens.
Maar in een groot deel van de gevallen waarin persoons- en vertellerstekst elkaar raken, is niet duidelijk aan te geven waar dat precies gebeurt. De derde alinea van het boek biedt al stof voor discussie.

> Het geknielde lichaam van Eenhoorn, zoals het zich half van opzij, half van achteren aan Tregers blik had aangeboden, had deze ontroerd door zijn weerloze, bijna om brute bejegening vragende onschuld: de onschuld van het blonde, iets te lange haar over de kraag van het lichtblauwe overhemd, dat nog steeds op dat van een schooljongen geleek, en de onschuld van de argeloos zich onder het zitvlak van de dunne grijze pantalon aftekenende twee heuvels met de al even duidelijk zichtbare gleuf daartussen.[803]

Strikt genomen is het de vraag of in de bovenstaande passage wel sprake is van een vermenging van de persoons- en verteller*stekst*. Het is wellicht beter om te constateren dat we te maken hebben met een interne focalisatie. Treger spreekt hier immers niet; we volgen zijn blik en zien Eenhoorn door zijn ogen. De verteller lijkt Tregers observaties ongefilterd weer te geven. Maar het is ook mogelijk dat de focalisatie *zowel* intern als extern is. In dat geval doet de verteller niet werkelijk een stap opzij, maar beschrijft hij in zijn eigen woorden de oorzaak van Tregers ontroering. Hij meent dan, *net als* Treger, dat de 'weerloze onschuld' van Eenhoorns lichaam bijna om een strafexpeditie vraagt. Ik denk dat er in *Bezorgde ouders* genoeg redenen zijn om aan te nemen dat dit laatste het geval is. Hier kom ik later op terug. Van belang is nu dat, voor welke optie we ook kiezen (tekstinterferentie, interne of 'dubbele' focalisatie), de verteller in deze passage ruimte geeft aan de percepties van Treger.[804] Dit is opmerkelijk, omdat de verteller zich op andere plaatsen, door het expliciet oordelen over en 'neutraliseren' van Tregers handelingen en gedachten, als een *persoonlijkheid* laat kennen die zich afzet tegen de denk- en leefwereld van de protagonist. De soms zo dissonante verhouding tussen protagonist en verteller is in deze passage behoorlijk consonant.
In *Bezorgde ouders* penetreren de observaties en opinies van de protagonist voortdurend in de vertellerstekst. Het is daarbij vaak onduidelijk op welk moment de verteller precies terrein prijsgeeft aan de protagonist. Wel zijn er enkele aanwijzingen, die we kunnen afleiden uit het verschil tussen passages in directe rede – waarin Treger dus exclusief aan het woord is – en passages waarin de verteller solistisch opereert, zoals in de panoramisch vertelde eerste alinea van het verhaal. Zo heeft zowel Treger als de verteller een particulier lexicaal register. Treger drukt zich vaak, maar niet altijd, nogal primair en in platitudes uit. Zijn tekst is vergeven van de syntactische onvolkomenheden. De verteller bedient zich daarentegen van een meer gedistingeerd vocabulaire. De voor Reve typerende archaïseringen als 'zichzelve', 'zoude', 'mede'

[802] *VW V*, p. 12 (curs. van mij, EP).
[803] *VW V*, p. 12.
[804] Het verschil tussen vermenging van vertellers- en personagetekst enerzijds, en vermenging van interne en externe focalisatie anderzijds is een narratologische kwestie die ik in het vervolg, omwille van de lijn van het betoog, links laat liggen. Het gaat mij erom dat de verteller en de protagonist zich regelmatig met elkaar vermengen of lijken te vermengen; de technische discussie over de vraag op welke manier dat precies gebeurt, is voor mij van minder groot belang. Omdat in de meeste door mij aangehaalde voorbeelden sprake is, of lijkt te zijn, van een werkelijke vermenging van de vertellers- en personage*tekst* (tekst die aan de verteller kan worden toegeschreven en al dan niet uitgesproken gedachten van de protagonist), heb ik het in het vervolg over tekstinterferentie.

en 'weder' behoren tot het exclusieve domein van de verteller, want steeds als Treger in de directe rede (gemarkeerd door aanhalingstekens) aan het woord is, wordt de gebruikelijke spelling gehanteerd.[805] Passages in vrije indirecte rede bevatten soms zowel archaïseringen als Tregers idiolect. Maar ondanks dit alles blijft er veel onhelder. Want wie is er bijvoorbeeld wanneer aan het woord in het onderstaande fragment?

> Het welbevinden van Treger had zich nu ontwikkeld tot een menslievende wellust, die hem het gevoel gaf dat het leven prachtig was en dat alles wat hij ging zeggen of doen een succes werd van wat heb ik jou daar. Waarschijnlijk was daardoor ook Eenhoorn in een prima humeur. Want ziet: nadat Treger zijn koffie had uitgedronken, kwam Eenhoorn zowaar opnieuw aan zijn bed om te vragen of hij een boterhammetje wenste, wat hij alsdan onmiddellijk zoude maken. 'Eigenlijk wil ik liever een heel ander hapje,' dacht Treger, even schrikkend van de platheid van de gedachte, die hij gelukkig nog net niet had uitgesproken.[806]

Doordat de afstand tussen de verteller en protagonist – de positie op de as tussen dissonantie en consonantie – in *Bezorgde ouders* voortdurend verandert, verliest op het eerste gezicht vooral de verteller zijn stabiliteit. Soms lijkt hij zich te vermengen met Treger, dan weer staat hij als een nuchtere observator boven de apathische, drinkende, neurotische reactionair wiens gangen hij volgt. Als we dit in het algoritme van Genette en Lejeune zouden proberen uit te drukken, geldt dus soms: V(erteller) ≠ P(rotagonist), en soms: V ≈ P.
Maar ook Treger is bij nadere beschouwing niet vastgepind op één positie in de structuur van het boek. Er zijn aanwijzingen dat hij inzicht heeft in de compositie van de roman, en dat hij zo nu en dan zijn plaats als personage verlaat om de vertelling bij te sturen. In het negende hoofdstuk bijvoorbeeld merkt Treger plotseling op, midden in een gedachtestroom over de kwade krachten van de beer, samenzweringen en zwarte katholieken:

> 'En het bestand aan suikerzieken vereist onze nooit aflatende waakzaamheid. *Maar daarover later meer.*'[807]

Suikerziekte en de lijders daaraan zullen inderdaad later in de roman een prominente plaats innemen, als Treger overtuigd raakt van het bestaan van een complot tussen de zwarten en de blanke suikerzieken.
Het suikerziektemotief wordt in *Bezorgde ouders* langzaam uitgebouwd, precies volgens de 'Wet van de Noodzaak van Aankondiging', waaraan Reve zoveel waarde zei te hechten.[808] Treger heeft al eerder, in hoofdstuk acht, opgemerkt blij te zijn dat hij 'zonder suiker' is geschapen, en in hoofdstuk tien stelt hij vast dat ongeloof en suikerziekte hand in hand gaan. In het dertiende hoofdstuk mompelt Treger schijnbaar vanuit het niets 'Suikervrij gebak en taarten', en pas in hoofdstuk veertien krijgt dit alles voor Treger betekenis, als hij een complottheorie ontwerpt – de verwijzing naar 'Rietsuiker' is evident – waarin de zwarten door blanke suikerzieken worden geholpen om het natuurlijk suikergehalte van het drinkwater geleidelijk te verhogen, zodat iedereen afhankelijk wordt van de door zwarten jarenlang opgebouwde voorraden 'injectiespuiten, ampullen, van suikervrij drinkwater, en *van dat nu veelbetekenend geworden* "suikervrij gebak en taarten".'[809]
Tregers 'Maar daarover later meer' is opvallend, omdat hij met die opmerking uitstijgt boven zijn eigen beperkte inzicht in de betekenis van zijn gedachten en zich bovendien via een prolepsis de rol van een auctoriale verteller aanmeet. Daarmee beschikt hij tijdelijk over méér

---

[805] Er staat in *Bezorgde ouders*, onder voorbehoud van tekstplaatsen die ik onverhoopt over het hoofd heb gezien, één uitzondering op deze regel, en wel op *VW V*, p. 102. Treger is dan aan het woord: '"Hij is levend begraven met zijn geheim, want zelfs God kan hem niet verlossen, al *zoude* Die dat willen."' (Curs. van mij, EP.)
[806] *VW V*, p. 144-145.
[807] *VW V*, p. 88 (curs. van mij, EP).
[808] In *Zelf schrijver worden* komt deze 'wet' ter sprake. 'Als er in het derde bedrijf een geweer afgaat, tone men in het eerste een geweer,' zo parafraseert Reve Tsjechov met instemming. (*VW IV*, p. 440.)
[809] *VW V*, p. 124-125 (curs. van mij, EP).

bevoegdheden dan de daadwerkelijke verteller, die geen blijk geeft van de gave om op het gebeuren vooruit te blikken; het verhaal wordt in een *vision avec* verteld. Tregers opmerking kan gezien worden als een vorm van parabasis: de protagonist rukt zich los uit zijn beperkte speelruimte, passeert de verteller, en levert commentaar op de compositie van de roman.
Iets soortgelijks doet zich voor aan het einde van het boek. Er is dan al tot vervelens toe melding gemaakt van een kinderbadje, waar Treger in het tiende hoofdstuk de tas met de geboeide speelgoedbeer onder zet.[810] Iedere keer dat het badje ter sprake komt, lezen we hoe Treger eraan is gekomen en wat hij er oorspronkelijk mee van plan was. Daarbij wordt er voortdurend gemorreld aan het vertelperspectief. Om dat duidelijk te maken, zal ik hieronder ruim moeten citeren.
De eerste keer dat het kinderbadje ter sprake komt, lijkt de vertelinstantie die informatie te leveren, maar het modale 'waarschijnlijk' duidt ook op de invloed van Treger:

> In de verste hoek van de keuken stond een omgekeerd kinderbadje van roze plastic, dat Treger ooit voor waarschijnlijk vijftien gulden van een heteroseksuele student had overgenomen, met de bedoeling het als *lavet* of douchebak op de keukenafvoer aan te sluiten, waar nooit iets van gekomen was.[811]

Een volgende keer lezen we over het badje als Tregers gedachten afdwalen naar de speelgoedbeer.

> En nu Treger aan de door hem met zulk een bewonderenswaardige doortastendheid geboeide speelgoedbeer dacht, die hij daarna in de duisternis onder het omgekeerde plastic kinderbadje gevangen had gezet – het kinderbadje dat hij ooit van een heteroseksuele student voor waarschijnlijk vijftien gulden gekocht had en op de afvoer had willen aansluiten waar nooit iets van gekomen was, maar *daar ging het nu niet om* – [...].[812]

De mededeling tussen de gedachtestreepjes doet in eerste instantie aan als invoeging van de verteller, een structurerend element dat dient om de eerder vermelde geschiedenis van het kinderbadje in herinnering te brengen, en dat bovendien analoog is aan de eerdere mededeling hierover. Maar die aanname wordt opnieuw doorkruist door dat 'waarschijnlijk', én door de opmerking 'daar ging het nu niet om', die gezien de combinatie van bijwoord van tijd ('nu') en de onvoltooid verleden tijd van het werkwoord ('ging') onmiskenbaar in vrije indirecte rede staat. Als we verteller en protagonist als twee verschillende instanties willen zien, moeten we wel concluderen dat we hier Tregers gedachtegang volgen van speelgoedbeer naar kinderbadje naar geschiedenis van het kinderbadje, en dat het bovendien Treger is die zijn gedachten een halt probeert toe te roepen.
Er volgen nog drie passages waarin de informatie over het badje op wisselende manieren wordt verteld, maar nooit exclusief door de verteller.

> En hij had ook gekeken onder het plastic kinderbadje dat hij voor hoeveel, nu ja dat deed er niet toe, toen en toen van een heteroseksuele student had overgenomen.

> Treger ging in de keuken kijken, onder de keukenvloer en onder het roze plastic kinderbadje. Dat badje had hij inderdaad voor waarschijnlijk vijftien gulden van een heteroseksuele student gekocht. Was die student wel heteroseksueel geweest, of was het een jongen geweest die wel degelijk van tegennatuurlijke seksuele geaardheid was, maar doodsbang was dat iemand het te weten zoude komen, en daarom alleen maar in parken of bosjes knoeide, en dan weg wezen, geen naam of adres noemen of ergens opnieuw afspreken...? Tragisch, eigenlijk... Treger had wel degelijk zijn twijfels gehad aangaande die student zijn seksuele

[810] In 'The Winter' is ook, kort, sprake van een kinderbadje. Ook in dit verhaal heeft het badje een letterlijk beklemmende werking: 'The corset looked like a children's bathtub into which he had stepped accidentally, sunk through the bottom up to his hips, and which he could not now remove.' (*VW I*, p. 462.)
[811] *VW V*, p. 96 (oorspr. curs.).
[812] *VW V*, p. 121 (curs. van mij, EP).

geaardheid, dat wel. En die vijftien gulden ook, ja, dat bedrag was misschien aan de hoge kant geweest, tenminste als hij het zich goed herinnerde. Het was trouwens al een tijd geleden, en die student was nooit meer langsgeweest, gewoon verdwenen als het ware.

> Ja, waarom had hij die waarschijnlijk heteroseksuele student van wie hij dat roze kinderbadje voor misschien vijftien gulden, in ieder geval voor een bedrag van die orde, gekocht had, nooit meer teruggezien? Een alleszins aantrekkelijke jongen, dat moest Treger toegeven, en misschien helemaal niet ongeschikt als liefdesslaaf voor Eenhoorn, maar opeens was hij weggebleven, God wist waarom, en nooit meer langs geweest.[813]

In het laatste hoofdstuk stuit de bijkans murw gebeukte lezer nog eens, voor een laatste maal, op het kinderbadje.

> 'Overal moet je g(..........) aan denken,' fluisterde Treger, terwijl hij zich met de lege fles naar de keuken begaf, en de fles onder het omgekeerde kinderbadje zette dat hij ooit van een waarschijnlijk heteroseksuele student... 'Ja, ja,' mompelde hij, 'dat weten we nu wel.'[814]

Het is moeilijk, zo niet onmogelijk, om in bovenstaande fragmenten aan te wijzen waar er sprake is van zuivere vertellerstekst, en waar van tekstinterferentie. Veeleer is de informatie over het kinderbadje een plaats waar de identiteit van verteller en personage zich op letterlijk onnavolgbare wijze, en in steeds iets wisselende verhoudingen, vermengen. Pas na de laatste passage, als Treger zichzelf (of de verteller?) het zwijgen heeft opgelegd, vernemen we niets meer van het kinderbadje.[815]

Tregers meest radicale overschrijding van de ruimte die hem als personage is bemeten treffen we aan in het laatste hoofdstuk, wanneer hij zijn plannen voor het wereldzanglied laat voor wat ze zijn, en in plaats daarvan het idee opvat om een autobiografische roman te schrijven. Deze roman is niets anders dan het boek dat de lezer bijna uit heeft. Zo lijkt Treger met één snelle haal een streep door de artistieke illusie te zetten.

> Treger koesterde, maar hij hield er tegenover iedereen zijn mond over, heimelijk nog andere ambities: bijvoorbeeld die van het schrijven van verhalend proza, verhalen, novellen, ja zelfs, als dat kon, van een roman. Maar daarvoor moest je natuurlijk wel een onderwerp hebben, en had hij dat? Kon hij dat onderwerp bijvoorbeeld aan zijn eigen leven ontlenen? Dat werd tegenwoordig veel gedaan, ja, het was zelfs in de mode, zoude men kunnen zeggen, en men noemde zulk een werk van letterkunde dan *autobiografisch*. Maar gesteld dat hij, Treger, zulk een soort van roman, autobiografisch dus, ging schrijven, wat zoude hij de lezer dan aan belangwekkends kunnen aanbieden? Twee jongens, nu ja, jongens... Nee, goed, twee jongens dus want hij, Treger dus, had toch nog wel degelijk iets jongensachtigs, twee jongens dus die op de bovenste etage van een oud krot tegenover de dierentuin woonden en van de herenliefde waren, daar dus een roman over schrijven? Daar interesseerde zich allang geen hond meer voor, wat die twee wel of niet uitspookten. En ze deden eigenlijk niets, die twee: de één die studeerde nooit af, en de ander die verbeeldde zich dat hij een dichter was, maar

---

[813] *VW V*, resp. p. 154, p. 277-278, p. 280-281.

[814] *VW V*, p. 357.

[815] Buiten het vervagen van de grenzen tussen de ruimte van protagonist en verteller hebben de tot in den treure herhaalde en telkens iets variërende mededelingen over het kinderbadje nog een andere functie binnen het verhaal. Ze illustreren Tregers malende en in cirkelbewegingen verlopende gedachten, zijn onvermogen om zijn aandacht op één punt te richten – resulterend in talloze buiten hun oevers tredende *streams of consciousness* – en daarnaast het spook van de twijfel dat al zijn redeneringen bedreigt. Als het kinderbadje voor het eerst ter sprake komt, lijkt het Treger te zijn die twijfelt over de precieze geschiedenis ervan (aangegeven door het woord 'waarschijnlijk'). De twijfel neemt allengs toe, al dan niet onder invloed van de grote hoeveelheden ingenomen wijn. Zo is het bedrag dat voor het kinderbadje is betaald eerst 'waarschijnlijk' vijftien gulden, later 'misschien' vijftien gulden. Ook de seksuele geaardheid van de student komt op losse schroeven te staan: eerst wás de student heteroseksueel, in de laatste passages was hij 'waarschijnlijk' heteroseksueel. Ook op andere gebieden neemt de twijfel van Treger toe naarmate het verhaal vordert. Het veelvuldig terugkerende revische mantra 'Arme mensen zijn slecht. Anders waren ze niet toch niet arm?' bijvoorbeeld, dat in *Bezorgde* ouders tot het repertoire van Treger behoort, wordt aangevreten door die onzekerheid, totdat via een aantal tussenstappen de inversie van die boodschap wordt bereikt: 'Neen, arm zijn dat was goed, want rijkdom leidde tot een gemakzuchtig en al spoedig zelfs genotzuchtig leven, dat onherroepelijk tot volstrekte goddeloosheid moest voeren.' (Zie: *VW V*, p. 32, 67, 116-117, 201.)

die kon niet eens een wereldzanglied voor alle volken en voor zwarte katholieke jongetjes of katholieke dieren schrijven. Kijk, daar zat de lezer niet op te wachten. En ze gingen alleen maar om de beurt de deur uit, die twee, af en toe, meestal alleen om boodschappen te doen. Een roman dus waarin niets gebeurde, behalve de deur uitgaan om boodschappen te doen. Daar had de lezer geen boodschap aan: die kon dat zelf ook, boodschappen doen, daar had hij geen boek voor nodig. Op de prijzen letten, dat leerde je uit ervaring, en niet uit een boek. En dat ze elkaar, terwijl ze toch allebei volwassen waren, bij de liefdesnaampjes *Eenhoorn* en *Luipaard* noemden, nu, dat was ten eerste erg melig, en ten tweede was het, hoewel het echt zo was, vreselijk onwaarschijnlijk en ongeloofwaardig. Zodra de lezer dat las klapte hij dat boek dicht en smeet hij het in een hoek.[816]

De lezer, die op dit moment bijna vierhonderd pagina's over de twee 'jongens' in zijn linkerhand voelt rusten, wordt hier door de protagonist sarcastisch voor zijn inspanningen beloond. In de passage die volgt op dit citaat stelt Treger dat zijn te schrijven boek waarschijnlijk voornamelijk de interesse zou wekken van gekken en onanisten: 'Neen, het zoude een volstrekt oninteressant boek worden, waarmede hij hoogstens een handvol pervertelingen een pleizier deed, maar die lagen voordat hij dat boek had geschreven al half verlamd in bed omdat ze het op eigen initiatief al veel te vaak met zichzelve deden.'[817]
Net als *De taal der liefde*, *Een circusjongen* en *De stille vriend* bijt het verhaal van *Bezorgde ouders* zichzelf dus in de staart.[818] En hoewel Treger zich denigrerend uitlaat over het schrijfproject en de doelgroep van het boek (een doelgroep die overigens veel gelijkenis vertoont met hemzelf), speelt hij tegelijkertijd met de mogelijkheid dat zijn boek als volwaardig substituut van het wereldzanglied kan dienen. Het boek krijgt de mythische proporties van het 'Boek van het Violet en de Dood', aangezien de strekking ervan volgens Treger de armzalige plot verre zou overstijgen: "'In wezen gaat het niet om die twee jongens die op die etage wonen,' dacht hij, 'en wat die doen of niet doen. Het gaat over iets heel anders. Het gaat over alles.'"[819]
Een belangrijk verschil met de verstoringen van de artistieke illusie in *De taal der liefde* en *Een circusjongen* is dat het hier niet het belevend ik is dat plannen maakt, respectievelijk de opdracht krijgt om het boek te schrijven dat de lezer in handen heeft, maar de protagonist die in de derde persoon enkelvoud wordt opgevoerd. Daarmee is de illusiedoorbreking radicaler. Waar we immers in een homodiëgetische vertelling één subject op twee momenten zien (het 'belevend' en het 'vertellend ik'), daar wekt de narratieve vorm waarin *Bezorgde ouders* is gegoten de indruk dat verteller en protagonist, en daarmee ook auteur en protagonist, twee verschillende instanties zijn. Die indruk wordt verstoord als we veronderstellen dat het inderdaad Treger is, en niemand anders, die de pen voert. We hebben dan te maken met een homodiëgetische verteller die zich als heterodiëgetische verteller heeft vermomd, en die bovendien niet alleen de verteller, maar ook de *auteur* van het verhaal is. Treger is dan de *ghostwriter* van het verhaal waar hij de hoofdrol

816 *VW V*, p. 352-353 (oorspr. curs.).
817 *VW V*, p. 354.
818 In het zevende hoofdstuk van *De stille vriend* staat een treffende parallel van deze passage. Ook in dat boek is (schijnbaar) sprake van een heterodiëgetische vertelsituatie, en ook daar is het de protagonist, George Speerman, die twijfelt of hij het verhaal dat de lezer juist tot zich heeft genomen op papier moet zetten: 'Het was alles verwarring, in zijn leven, vond hij, en nooit orde. Als hij verstandig was, besloot hij, dan moest hij hard zijn, aan alle onzin een einde stellen, en proberen te werken, dat wilde zeggen: schrijven. Schrijven, jawel, maar wat, en waarover? Was dit alles een verhaal, als hij het ging opschrijven? De ontmoeting met de jongen, in de Stoofsteeg, was niets, zelfs als men die kleurde met de belachlijke dagdromen, avonddromen dus, van een niet meer jong zijnde jongensjager. En daarbij en door alles heen was er de aanwezigheid van die baard met zijn 'albino'... Die verpestte alles, die baard, en zoude het geheel, al het geschrevene, van begin tot eind onverteerbaar en onleesbaar maken. Het enige, nu ja, zeg maar "romantiese", dat was misschien dat giroslipje, dat Speerman de jongen op straat op het laatste ogenblik ter hand had gesteld, en waardoor deze naar Speerman zijn woning was gekomen. Dat was, eerlijk was eerlijk, groots, maar daarom dan ook onbruikbaar, want geen mens die het las zoude het geloven.' (*VW IV*, p. 360-361). Zie voor besprekingen van *De taal der liefde* en *Een circusjongen* hoofdstuk 5.
819 *VW V*, p. 354.

in speelt. Uitgedrukt in de logaritmes van Lejeune en Genette geldt dan niet langer V ≠ P of V ≈ P, maar A = V = P.

De suggestie dat Treger in *Bezorgde ouders* over zichzelf in de derde persoon enkelvoud schrijft, wordt door een aantal tekstelementen ondersteund. Het verklaart bijvoorbeeld waarom de protagonist soms over meer bevoegdheden lijkt de beschikken dan de verteller en als kleine profeet binnen de tekst optreedt ('Maar daarover later meer'). En dat Treger zo vaak in de eerste persoon meervoud over zichzelf spreekt, wordt nu meer dan een staaltje typisch revische stilistiek of Van Egters' idiolect: er *zijn* immers twee Tregers.[820]

Het verklaart ook waarom het ontzag van Treger voor alles wat met de dood en het christendom te maken heeft soms doordringt tot in de spelling van de tekst, ook als de nuchtere verteller aan het woord lijkt te zijn (zoals in de zin: 'Treger trok de Verrijzenis van de mensgeworden God Zelve niet in twijfel.'[821]). Het woord 'Dood' wordt in *Bezorgde ouders* vaak met beginkapitaal geschreven, en eenmaal wordt zelfs expliciet melding gemaakt van Tregers voorkeur voor deze schrijfwijze.

> Men noemde dit de tand des tijds, de vergankelijkheid, of hoeveel meer woorden men verzon om het woord zelf niet behoeven uit te spreken: het was de dood [...] Het enige wat Treger eraan af of toe kon doen was het woord met een hoofdletter schrijven, als hij daarmede tenminste geen aanstoot veroorzaakte, want de meeste mensen zagen het liever nooit zwart op wit op papier staan, met of zonder hoofdletter.[822]

Ook de vele passages in vrije indirecte rede, de tweestemmigheid waardoor het onduidelijk is wie er precies het woord voert, krijgen een inhoudelijke functie als ze worden beschouwd als plaatsen waar Treger-de-verteller en Treger-de-protagonist de confrontatie met elkaar aangaan. Deze confrontatie kan ook beschreven worden in termen van het reflecterend en het empirisch subject: ze zijn hetzelfde, maar toch zijn ze anders. Interne en externe focalisatie zijn dan uit dezelfde bron afkomstig, en dringen zich wisselend naar voren. Zo ondersteunt de structuur van de roman dat wat ergens over Tregers karakter wordt vermeld: 'Zoals volgens de deskundige geschriften een stervende soms zichzelf naast zich zag staan of liggen, zo bezat Treger het smartelijke vermogen zichzelf, als van een afstand, te zien en te horen, *als de tragische zwakkeling in een boek of film* [...].'[823]

Het is echter belangrijk om te zien dat de tekst slechts *suggereert* dat de verteller een vermomde Treger is; we weten niet of Treger daadwerkelijk aan het schrijven van zijn autobiografische roman is begonnen, en zo ja, of de inhoud daarvan dezelfde is als die in *Bezorgde ouders*. Die onzekerheid wordt in het boek benadrukt als Treger zijn plan voor het schrijven van een autobiografische roman heeft ontvouwd: 'Misschien moest hij dat boek toch maar gewoon gaan schrijven. Of misschien ook niet.' [824]

Zo bemoeilijkt ook de narratieve structuur van *Bezorgde ouders* het antwoord op de vraag wie Treger precies is. Zoals Treger een middenpositie bekleedt tussen fictie en realiteit op grond van

---

[820] Zie over het gebruik van de eerste persoon meervoud in Reves vroege werk, in het bijzonder in *De avonden*: Snapper 1990, p. 101-104.

[821] *VW V*, p. 182.

[822] *VW V*, p. 181. In de passage zelf is het woord 'dood' zonder hoofdletter geschreven, maar Treger besluit zijn gedachtegang met een zin waarbij het woord tweemaal 'zwart op wit op papier' staat, eenmaal (omdat het het begin van de zin betreft) met, en eenmaal zonder hoofdletter: 'Dood is dood.' Een bladzijde verder struikelen we weer over de hoofdletters: '[...] en bovendien liet God een en ander wijselijk aan Haar over, Zijn Moeder dus, Die heerschappij had over de Dood en Koningin was van het Dodenrijk' .

[823] *VW V*, p. 67 (curs. van mij, EP). Als we veronderstellen dat Treger de daadwerkelijke verteller van *Bezorgde ouders* is, dan is dit citaat te beschouwen als een tot de tweede macht verheven *mise en abyme*; misschien het beste voor te stellen als een visuele weergave van het woord 'Droste-effect' dat zichzelf een oneindig aantal malen bevat. Als Treger de verteller is, dan is een mededeling van de verteller over de zelfreflectie van Treger immers in zichzelf een vorm van zelfreflectie.

[824] *VW V*, p. 354. En, even verderop: '"Ik moet alles in één klap in dat boek zetten, niet te moeilijk". Of moest hij alles wat in dat boek zoude staan verzegelen en niet uitspreken, omdat de tijd nog niet gekomen was...?'

overeenkomsten met zowel de 'concrete' auteur Gerard Reve als diens beroemdste protagonist Frits van Egters, zo doet hij dat ook als die context van Reves oeuvre en biografie geheel buiten beschouwing wordt gelaten, en er alleen wordt gekeken naar de narratieve structuur van het boek. Treger is niet alleen met het oog op de context tegelijk wel en niet Gerard Reve, maar identificeert zich ook via de narratieve structuur wel en niet met de man wiens naam op het omslag van het boek staat. Ook op deze manier bevindt Treger zich dus in het grensgebied tussen de werelden van fictie en realiteit. Daarmee positioneert hij zich exact op de plaats van de impliciete auteur.

Een terugblik vol zelfspot

In *Bezorgde ouders* wordt vol zelfspot teruggeblikt op Reves schrijverschap. In het boek blaast Reve bijna alle attributen waarmee hij zijn schrijverschap heeft vormgegeven tot absurde proporties op. Want hoezeer hij ook bekend stond als reactionair, onanist, kapitalist, sadist, alcoholist, katholiek, komediant, anti-intellectueel en neuroot, aan Treger kan hij in geen enkel opzicht tippen. En als we Treger opvatten als de door Reve opgevoerde auteur van het verhaal, is hij ook Reves meerdere als schrijver van autobiografisch proza waarin feitelijk niets gebeurt: *Bezorgde ouders* is de overtreffende trap van alles wat Reve tot dan toe aan plotloos proza heeft afgeleverd.

Dat Reve zichzelf representeert als racist is niet geheel nieuw – hij deed het immers eerder in teksten als 'Rietsuiker' en 'Voor eigen erf' – maar het gebeurt wel voor het eerst op deze schaal. Ook daarbij heeft hij onmiskenbaar geput uit het reservoir van zijn schrijverschap. Zo voert Tregers angst voor zwarten, suikerzieken en samenzweringen rechtstreeks terug op 'Rietsuiker', maar ook klinken er in *Bezorgde ouders* echo's op van de rel in 1975; denk slechts aan de brief in *NRC Handelsblad* waarin Reve rept van een zwarte samenzwering die erop uit zou zijn de blanke cultuur te vernietigen.[825] En nog verder terug, in 'Eric verklaart de vogeltekenen' (1957), vinden we niet alleen een gelijkluidende diskwalificatie van mensen met een donkere huidskleur ('een, twee, veel, heleboel, massa'), maar levert de verteller de nuance die in de gedachten van de protagonist ontbreekt, terwijl het ook daar niet zeker is of verteller en protagonist wel twee verschillende instanties zijn. Zo komt in *Bezorgde ouders* het racisme, die laatste clausule van het pact van de expliciet-impliciete auteur, naast de andere attributen van Reves schrijverschap te staan. Al die attributen worden niet alleen tot karikatuur gemaakt, de – wellicht zichzelf beschouwende – verteller benoémt ze ook als karikatuur. Hij is het immers die, zodra hij exclusief het woord voert, aangeeft waar de benevelde, neurotische en xenofobe protagonist de grenzen van het betamelijke overschrijdt.

Naast de al genoemde onderdelen is Tregers neiging tot zelffictionalisering een prominent motief in het boek. Ook zij kent een lange geschiedenis binnen Reves schrijverschap. Wortels ervan zijn te vinden in vroege teksten als *Werther Nieland*, 'The Winter' en 'The Foreign Boy', waarin Elmer, Henry ('Henk' in de Nederlandse vertaling) en Darger proberen om via allerlei kunstgrepen de werkelijkheid naar hun hand te zetten. Veel van die kunstgrepen zijn talig van aard. Door het uitspreken van woorden, maar vooral ook door het schrijven van woorden op papier, hopen de protagonisten – tevergeefs – veranderingen in de werkelijkheid te bewerkstelligen. Zij doen dus een beroep op de performativiteit van hun taal.[826] Feitelijk doet Gerard in *De taal der liefde* precies hetzelfde. In bed creëert hij voor Woelrat de ene na de andere fictionele wereld, die hij steeds als werkelijkheid presenteert. Bovendien bedient Reve zich in de

---

825 Reve 1984b, p. 245-246.

826 Zie voor *Werther Nieland* bijvoorbeeld: *VW I*, p. 323, 352 en 358 en voor 'The Winter': *VW I*, p. 469-470. In 'The Foreign Boy' dicht Darger een door hem gemaakte tekening magische krachten toe (*VW I*, p. 531) en schrijft hij bezweringen op een tekening (p. 558-559).

publieke ruimte van dezelfde strategie als de protagonist met zijn naam in *De taal der liefde*. Dat is een mogelijke oplossing voor het performatieve probleem. Alleen binnen de fictionele wereld immers kan hij zichzelf (en zijn partner) alle mogelijke rollen toebedelen, niet gehinderd door ruimte, tijd, en de wetten van oorzaak en gevolg. Tegelijk ligt, ook in *De taal der liefde*, de werkelijkheid steeds als een grauwsluier over de ambities van de protagonist heen. De wonderlijke werelden waar Gerard Woelrat mee naartoe voert, detoneren bij het bedompte bed waarin die werelden worden gecreëerd.[827]

Terwijl in *Bezorgde ouders* gespeeld wordt met zelffictionalisering door middel van de narratieve structuur en de relatie tussen tekst en context – zaken die ik hierboven uitvoerig heb behandeld – wordt die zelffictionalisering tegelijkertijd, net als alle andere attributen van Reves schrijverschap, als eigenaardigheid van Treger opgevoerd, en zo disproportioneel gepresenteerd en bespot. De verteller speelt hierbij een belangrijke rol. Treger heeft de neiging om zich op te sluiten in een fictionele binnenwereld en hoopt, net Elmer, Henry en Darger, steeds weer op de performatieve kracht van zijn woorden, maar nu trekt de verteller een scheidslijn tussen de werkelijke wereld en de schijnvertoning die in Tregers hoofd wordt opgevoerd. Voortdurend geeft hij aan hoe adequaat of hoe gebrekkig het zelfinzicht van Treger is. Dat laat zich goed illustreren aan de hand van de *makeover* die Eenhoorn in het eerste hoofdstuk ondergaat.

Al op de eerste pagina van de roman meldt de verteller, die dan nog exclusief aan het woord is, dat de naam van Eenhoorn 'niet zijn *werkelijke* naam, maar een koosnaam' is.[828] Deze Eenhoorn treedt in het verhaal op als een zorgzame, bebrilde sul die boterhammetjes smeert en voor het avondeten zorgt, maar bij die feiten wenst Treger zich niet neer te leggen. Treger verlangt een *wrede* vriend, en omdat hij die in de reële wereld niet heeft, creëert hij er een in zijn eigen gedachten. Deze creatie wordt echter gemarkeerd (en daarmee gedeconstrueerd) door de verteller. Als Treger binnen zijn 'droomwereld' – zoals de verteller het noemt – nadenkt over de bestraffingen die een jongetje moet ondergaan, doet het beeld van de zachtaardige Eenhoorn die wereld imploderen. Treger beseft dat zijn vriend in niets doet denken aan de op lustbevrediging azende sadist die hij nodig heeft om zijn fantastische driehoeksverhoudingen te kunnen completeren. Uit alle macht probeert hij de werkelijkheid te vervormen totdat zij aan zijn beleving gehoorzaamt.

> [...] was het niet mogelijk dat er in Eenhoorn toch, diep verborgen, wel degelijk een mededogenloze wreedheid woonde, die dorstte en worstelde om vrijgelaten te worden? Had hij, Treger, niet af en toe, bij bepaalde gesprekken, iets in de blik van Eenhoorn gezien of in de toon van diens stem gehoord, dat iets gekooids vertolkte, dat om vrijheid schreeuwde? 'Ja, hij *is* wreed. Je *bent* wreed, Eenhoorn,' toverde Treger zich fluisterend voor.[829]

Treger 'tovert' zich de wreedheid van Eenhoorn voor, stelt de verteller; hij klampt zich, net als Elmer, Henry, Darger en Gerard (die in *De taal der liefde*), vast aan de hoop dat zijn woorden een illocutionaire kracht bezitten. Dat blijkt ook als Treger, vervolgens vaststelt dat het geen toeval kan zijn dat Eenhoorn Eenhoorn heet: '"Dat betekent toch iets? En waarvoor heeft hij die geweldige speer tussen zijn benen hangen, als het niet is om toe te stoten en te folteren, genadeloos?"' Zijn redenering wordt onmiddellijk onderuit gehaald door de verteller: 'Het was een twijfelachtige logica, volgens welke iemand op grond van zijn naam – niet eens van een echte, maar van een koosnaam – en van de afmetingen van een lichaamsdeel een bepaald gedrag zoude moeten vertonen.'[830]

[827] Vgl.: Snapper 1990, p. 161-162.
[828] *VW V*, p. 11 (curs. van mij, EP).
[829] *VW V*, p. 19 (curs. van mij, EP).
[830] *VW V*, p. 19-20. Overigens kan ook hier, zoals zo vaak, niet worden uitgesloten dat er sprake is van tekstinterferentie.

Nog een keer roept Treger in dit hoofdstuk de voorstelling op van de jongen die bestraft moet worden met behulp van Eenhoorn. Daarbij, zo staat er, 'hield hij met wanhopige wilskracht vast aan wat niet kon bestaan maar toch bestond omdat het waar was, en iets heiligs'.[831] In de overige vierentwintig hoofdstukken keert de discrepantie tussen de echte en fictieve Eenhoorn regelmatig terug. Binnen de revistische fantasieën van Treger is Eenhoorn soms de onderliggende partij, maar vaak ook voert Treger hem als meester op. Steeds wordt dan de constatering dat Eenhoorn wreed is als een performatief mantra door Treger herhaald, terwijl deze tegelijkertijd sterke twijfels heeft over de geldigheid van die gedachte.[832]
De verteller fungeert in *Bezorgde ouders* dus als soort douanier die de grens tussen werkelijkheid en fictie bewaakt. Ook Treger geeft soms blijk van het besef dat hij zaken door elkaar laat lopen die beter gescheiden kunnen worden, maar hij is nauwelijks bij machte zijn verbeelding een halt toe te roepen.[833] Wel is hij zich ervan bewust dat er daden nodig zijn om de voorstellingen, die hij met zoveel kracht bij zichzelf oproept, werkelijkheid te laten worden. En daden zijn nu net niet Tregers fort. Zo overdenkt hij tijdens het bijwonen van een mis zijn gewoonte om zijn fantasieën over het meenemen van 'liefdesslaven' voor Eenhoorn als waargebeurde verhalen bij de priester op te biechten. De eigenlijke zonde die hij heeft begaan, zo bedenkt hij, is niet dat wat hij aan de priester biecht, ook niet dat hij de priesters leugens vertelt, maar het feit dat hij heeft nagelaten zijn opgebiechte verzinsels te realiseren.[834]
Zo laat *Bezorgde ouders* zich lezen als een relaas over de impotentie van de verbeeldingskracht. Het lukt Treger maar niet om het wereldzanglied op papier te krijgen, en hij slaagt er evenmin in om zijn fantasieën en bezweringen de drempel van de werkelijkheid over te tillen. De woorden van zijn sprookjeswereld weigeren vlees te worden. Daarmee is hij geen stap verder dan Elmer, Henry en Darger, maar anders dan in die boeken is er nu een verteller die het pathologisch karakter van de protagonist voortdurend onderstreept.
Ook Tregers zelfbeeld is niet bepaald positief. Hij vindt zichzelf niet alleen 'eigenaardig', maar ook een '"lafaard, [...] een bange kneus die boekentroep leest en gelul opschrijft waar niemand een boodschap aan heeft."'[835] In de groteske parabasis, in het laatste hoofdstuk – niet toevallig de plaats waar Treger lijkt te repeteren voor zijn rol als verteller en auteur – is het niet langer de verteller, maar Treger die de spot drijft met zijn neiging om fictie en werkelijkheid te vermengen. Ironisch genoeg fictionaliseert hij zichzelf op dat moment *werkelijk* door zichzelf als 'held' van het verhaal op te voeren.

> En die held, de oudste van de twee dus, die dacht dat die jongere jongen, zijn liefdesvriend dus, dat die in het geheim een minnaartje had, maar de lezer kwam er niets van te weten en moest maar aannemen dat het zo was, terwijl dat geheime minnaartje in dat boek helemaal niet op de proppen kwam. Dat geheime minnaartje kwam dus in dat boek voor maar kwam er tegelijkertijd eigenlijk helemaal niet in voor, omdat het niet eens zeker was of hij wel

---

[831] *VW V*, p. 20. Vgl. ook met p. 48: 'een voorstelling, door hem in woorden uitgedrukt, kon alle belemmeringen van de materie overwinnen, elke grens overschrijden, en bezit nemen van iemand anders. En waarom? Omdat zij, die voorstelling, waarheid was.'
[832] Bijvoorbeeld op *VW V*, p. 244: '"Eenhoorn is wreed," dacht Treger met grote beslistheid, "en dat is door de genade, en door de genade alleen."' Op p. 265: 'Om te beginnen was er die idee van Treger, dat Eenhoorn wreed was, zeer wreed zelfs, ja, van een betoverende wreedheid. Het feitelijk bewijs daarvan ontbrak ten enen male, maar er bestond toch ook nog een ander soort bewijs, dat uit iemand zijn diepste innerlijk kwam, de stem van het hart?' Op p. p. 267: '"Als Eenhoorn niet wreed is, dan wil ik niet meer leven," dacht Treger, terwijl hij tranen voelde opkomen.'
[833] Zie bijvoorbeeld *VW V*, p. 133-134: 'Want, zo dronken en slaperig als hij was, hij zag plotseling heel duidelijk in, dat in zijn voorstellingswereld werkelijkheid en inbeelding van tijd tot tijd door het gezonde verstand gescheiden dienden te worden. [...] Het drong nauwelijks tot Treger door, dat hij in zijn poging tot het scheiden van werkelijkheid en verbeelding geen stap verder was gekomen.'
[834] Zie: *VW V*, p. 226.
[835] *VW V*, resp. p. 20 en p. 75.

bestond. Kon je een lezer die ik weet niet hoeveel geld voor zulk een boek nedertelde, met dat soort flauwe kul lastigvallen?[836]

Het bespotten van de zelffictionalisering komt in *Bezorgde ouders* ook tot uiting in het feit dat het boek mythes deconstrueert die Reve vanaf de jaren zeventig in het leven heeft geroepen. In *De taal der liefde* benadrukt Gerard tegenover Woelrat nog dat al zijn verzinsels, zoals de ontmoeting met de koningin en zijn diensttijd in Indië, op waarheid berusten. In de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig houdt hij die mythes – hoewel ze voor velen doorzichtig zijn – zowel binnen als buiten zijn oeuvre vakkundig in stand. In *Bezorgde ouders* en *De stille vriend* neemt hij voor het eerst de ruimte om deze mythes als mythes te benoemen. Die mythes gaan zo onderdeel uitmaken van de diagnose 'pathologisch geval' die over Speerman en Treger – en indirect dus over Reve zelf – wordt gesteld.

> *De stille vriend*: '"Dat hele verhaal over die Hansje, dat is verzonnen... Wel mooi, vindt U niet, maar er is geen woord van waar... Enfin, dat wist U óók wel... Ik heb nooit één stap in ons Indië gezet. Ik ben nooit één dag in militaire dienst geweest. Vandaar misschien die levendige belangstelling van me voor jonge soldaten van het manlijk geslacht."'
>
> *Bezorgde ouders*: '[Treger:] "Ik meld me, in mijn luitenantsuniform." Hij was nooit in militaire dienst geweest, maar nood brak wet, want wie lette er bij deze heilige verdediging op rang of stand?'[837]

Bezorgde ouders brengt zo een nieuwe metalaag aan in Reves zelfrepresentatie. Het boek is een grote terugblik, waarin alle attributen waarmee Reve zich in veertig jaar schrijverschap omringde nog eens op de toneelvloer worden uitgestald. Daarbij komt het pact van de impliciete auteur, Reves openlijke balanceeract op de grens tussen werkelijkheid en fictie, op geraffineerde wijze aan de orde. Het is vervat in zowel de narratieve structuur van de roman als in de relatie tussen tekst en context (biografie en oeuvre), maar wordt tegelijkertijd, net alle andere attributen, uitvergroot en bespot.

<u>De laatste clausule (II)</u>

Reve verwacht in 1988 nogal wat rumoer rond zijn jongste roman. Een klein jaar voordat het boek zou verschijnen schrijft hij aan zijn uitgever Bert de Groot en diens vrouw een rechtszaak te verwachten, waarvoor hij de verdediging al op orde heeft. 'Die Treger die gelijkt veel op Reve, maar dat hang ik de rechtbank natuurlijk niet aan hun neus, als het zo ver is: een romanfiguur is geheel iemand anders dan de auteur. Dat gelooft iedereen, omdat het in handboeken algemene ontwikkeling voor zelfstandige denkers staat, terwijl toch elke roman een autobiografie en elk schilderij een zelfportret is.'[838] Als het boek enkele weken in de handel is, spreekt hij er tegenover andere correspondenten zijn verbazing over uit dat het rustig is gebleven in Nederland. Hij rekende op 'een "vlammend protest", met honderden handtekeningen er onder, van "verontrusten". Dat protest is er nog steeds niet.'[839] Het zou er ook niet komen. Publieke consternatie blijft uit, en meer dan een paar plichtmatige woorden wordt er in recensies niet aan het racisme van de hoofdpersoon uit *Bezorgde ouders* vuil gemaakt.
In de brief aan De Groot neemt Reve een ambivalente positie in ten opzichte van Treger. Hoewel hij zichzelf sterk met zijn protagonist identificeert, schrijft hij dat hij zich bij een eventuele rechtszaak zal beroepen op de institutionele autonomie van de literatuur, en dus zal

---

[836] *VW V*, p. 353.
[837] resp. *VW IV*, p. 402, *VW V*, p. 125. In *Het boek van violet en dood* (1996), dat homodiëgetisch wordt verteld en waarin de protagonist 'Gerard (Reve)' heet, wordt de Indiëmythe overigens weer als werkelijkheid voorgesteld (*VW V*, p. 549).
[838] De brief is gedateerd op 6 januari 1988 (Reve 2007, p. 438).
[839] Reve schreef dit in een brief aan Marja en Peter van Bergen, van 26 december 1988 (Reve 1993, p. 261).

volhouden dat hij Treger níet is. Van dezelfde soort ambivalentie geeft hij blijk in *Reve show*, een televisiegesprek tussen hem en Koos Postema, ter gelegenheid van zijn vijfenzestigste verjaardag. In die uitzending wordt, net als in het boek, stevig herkauwd: ze is voor het grootste deel een live-compilatie van de bekendere Reve-anekdotes. Als *Bezorgde ouders* in het programma ter sprake komt, heeft Reve het soms over ideeën van 'de held' van het verhaal, [840] maar soms ook doet hij mededelingen in de eerste persoon die bijna letterlijk als uitspraken van Treger in vrije indirecte rede terug te vinden zijn in het boek. Zo zegt Reve tegen Postema: 'Ik vind dat woord andersdenkend alweer zo'n gek woord, weet je wel [...] want er is toch buiten die kerk toch helemaal niemand die denken kan?' In *Bezorgde ouders* is te lezen: 'Een raar woord, overigens, dat *andersdenkend*, vond Treger. Een oneigenlijke term, zoude men kunnen zeggen, want buiten die Kerk waren toch helemaal geen mensen die denken konden?'[841]
Later in het programma vertelt Reve aan Postema over zijn 'internationale huisvrouwen', vrienden die zijn manuscripten voor uitgave lezen. Een van hen is 'Wim B., Wim Bergmans, de jonge bigoloog [sic], ook voor buitenlandse dieren, die bovendien ten eerste mijn opvatting dat er katholieke dieren zijn als bruikbare werkhypothese heeft aanvaard, maar verder ook terzake een grondig onderzoek zal instellen. Dat heeft ie beloofd, en die jongen heeft gestudeerd, en die belooft dat niet als ie dat niet doet.' In *Bezorgde ouders* staat de volgende passage:

> Daarom bestonden er ook katholieke dieren, wat hem min of meer bevestigd was geworden door een jonge geleerde, nog een stuk jonger dan hijzelf, die bioloog was, ook van buitenlandse dieren, want die had Tregers visie, volgens welke er katholieke dieren bestonden, als 'bruikbare werkhypothese' – het waren zijn eigen woorden – willen aanvaarden, omdat hij gestudeerd had. En had niet deze zelfde jonge bioloog van dieren, ook van buitenlandse dieren, zich bereid verklaard de overtuiging van Treger, dat eens alle dieren katholiek zouden worden, wetenschappelijk te onderzoeken? Dat had hij beloofd, en iemand die gestudeerd had die beloofde niet zo maar iets wat belangrijk was.[842]

Een eenduidig antwoord op de vraag wie er hier wie parafraseert – imiteert Reve voor de tv-camera's het gedrag van Treger, of is het Treger die in *Bezorgde ouders* met de mond van Reve spreekt? – is niet te geven. Zoals Treger in het boek sterk aan Reve doet denken, zo zorgt Reve er in de publieke ruimte voor dat hij de band tussen zichzelf en zijn personage nog wat strakker aanhaalt. Ook met zijn optreden in *Reve show* frustreert hij het idee dat een roman een puur fictionele, van de buitenwereld geïsoleerde ruimte is; het idee dat het fundament vormt van de formules van Genette en Lejeune. Net als in de tekst van *Bezorgde ouders* wordt de afstand tussen auteur en protagonist hier verkleind, zonder dat hij helemaal verdwijnt – Reve spreekt in de derde persoon enkelvoud over Treger, en duidt hem aan als 'de held' van het boek. Ook in dit programma zweven Treger en Reve dus ergens in de onbestemde ruimte tussen de werkelijke wereld van personen en de fictionele wereld van personages.
Uit de correspondentie met De Groot blijkt dat Reve er terdege rekening mee hield dat zijn roman ophef zou veroorzaken. We kunnen er slechts over speculeren of dat de voornaamste reden is geweest om de roman heterodiëgetisch te laten vertellen en de protagonist Hugo Treger te noemen, zodat hij zich bij een eventuele rechtszaak gemakkelijk zou kunnen beroepen op de institutionele autonomie van de literatuur. Zeker is dat allerminst. Met *Bezorgde ouders* gaat Reve immers voort op een weg die hij met *Wolf* en *De stille vriend* is ingeslagen; ook die romans zijn heterodiëgetisch verteld. Wel nieuw is dat de verteller zich regelmatig distantieert van de gedachten van de hoofdpersoon, en zo fungeert als een extra compositorisch hitteschild tussen auteur en protagonist.

---

[840] '[...] Dus de held denkt aan de mogelijkheid dat er een zwarte paus gekozen wordt, en dan schrikt hij zich eerst een ongeluk, hij denkt: mag God het verhoeden, maar dan denkt ie, toch is het toch zo gek niet. [...] Wat mij betreft kan er een zwarte paus komen [...].' AV *Reve show* (NOS) 1988.
[841] *VW V*, p. 255 (oorspr. curs.).
[842] *VW V*, p. 140.

Die distantie treffen we telkens aan als Reve wegens vermeend racisme in het nieuws is. Keer op keer splitst hij zichzelf op in een beschouwend, rationeel deel en een deel dat voornamelijk lijkt te redeneren vanuit beneveld hoofd, onderbuik en, om met hemzelf te spreken, het gebied waar die onderbuik van naam verandert. In *Bezorgde ouders* manifesteert die splitsing zich in het contrast tussen enerzijds Tregers 'sensitieve' xenofobie en revistische preoccupatie met machtsverhoudingen en anderzijds de kritische distantie van de verteller.[843] Reve slingert dit inmiddels bekende mengsel in december 1988 tussen de kaften van een roman opnieuw de wereld in, half hopend en half vrezend dat het zijn explosiviteit niet zal hebben verloren. Maar waar hij in 1975 en 1983 de invloed van zijn woorden nog leek te onderschatten, daar overschat hij hem nu. Want nu, vijf jaar na de rel rond het *Parool*-interview, is ook de laatste clausule van het pact van de impliciete auteur ondertekend, en is het racisme publiekelijk bijgezet in het mausoleum van Reves provocaties. De oprechtheidskwestie is niet meer.
Dat blijkt ook uit de opmerkingen van de recensenten, die zich niet in het minst verontrust tonen door de roman. Robert Anker bepleit in *Het Parool* een royaal staatspensioen voor Reve, zodat deze niet meer hoeft te schrijven om aan de kost de komen. *Bezorgde ouders* heeft hem vooral verveeld, zo schrijft hij, en dat geldt ook voor de 'racistisch-sado-masochistische seksuele fantasieën van de auteur.' Deze wekken niet zozeer zijn morele, als wel zijn 'esthetische verontwaardiging'.[844] Rob Schouten vindt *Bezorgde ouders* daarentegen zeer geslaagd, niet in de laatste plaats omdat hij er zo om heeft kunnen lachen. Schouten stelt in *Trouw* dat 'alle mogelijke verontwaardiging over racisme buiten de orde' is, en is van mening dat wie zich over de uitlatingen van Treger wenst op te winden met open ogen in een 'literaire val' loopt die Reve heeft klaargezet. 'Iedereen weet nu zo ongeveer wel wat Reve van deze materie denkt te moeten vinden,' schrijft Schouten, 'en of hij het nu serieus meent of niet, het is in zijn geval een volstrekt literaire gemeenplaats geworden om op minderheden te kankeren.' Reves werk kan volgens hem 'alleen nog maar als een literair universum' worden gelezen.[845]
Het milde oordeel van Anker en Schouten over de morele opstelling van de protagonist is representatief voor dat van de meeste andere critici.[846] Dat oordeel herbergt precies de paradox van de impliciete auteur. Enerzijds ontzeggen Anker en Schouten Treger diens fictionele status, omdat zij hem op een lijn stellen met Reve – Anker heeft het letterlijk over 'de racistisch-sado-masochistische seksuele fantasieën *van de auteur*' en Schouten spreekt van 'Tregers (lees Reve's) racisme'. Anderzijds is die auteur slechts bij machte om '*esthetische* verontwaardiging' op te wekken. Volgens de recensenten bevindt niet alleen zijn protagonist, maar ook hijzelf zich in wat Schouten een 'literair universum' noemt. Dat universum heeft veel weg van de 'literaire wereld van de vrijheid' waar Mulisch het in 1972 over had. Wie zich erin bevindt, wordt niet verantwoordelijk gehouden voor de uitspraken die hij doet. En dus is alles mogelijk. Alles, behalve provocatie.

---

843 'In zijn nuchtere denken', zo lezen we in het tweede hoofdstuk, 'wees Treger elk vooroordeel af, maar in zijn gevoelens woonde precies hetzelfde mengsel van bewondering, lust en haat, dat iedere blanke jegens een begeerlijk lichaam van een andere huidskleur koesterde.' (*VW V*, p. 22.)
844 Anker 1988.
845 Schouten 1988.
846 De recensenten die het onderwerp 'racisme' aanroeren – in de kritieken die in de eerste maanden na de publicatie van de roman verschijnen – menen dat Reve niet aan te spreken is op de uitlatingen van zijn hoofdpersoon, vinden het racisme ironisch, of door de veelvuldige herhaling niet serieus te nemen (respectievelijk Goedegebuure 1988, Warren 1988, Hageraats 1988). Alleen Gerrit Jan Zwier meent in de *Leeuwarder Courant* dat de racistische opmerkingen van Treger, ondanks de ironie, te herleiden zijn tot de door Reve werkelijk gekoesterde opvattingen, en neemt de schrijver dat kwalijk. Zwier: 'Dat we in Nederland nog lang niet toe zijn aan een 'pluriforme' samenleving, blijkt ook uit het werk en het ideeëngoed van schrijvers als Gerrit Komrij, Frans Kellendonk en Willem van Toorn. De Randstad wordt, kortom, intoleranter.' (Zwier 1988).

7 (epiloog) Een streep onder de illusio. Het reflectieve kunstenaarschap

I have often pointed out [...] that you can think with a thinker against that thinker. [...] To say that you can think at the same time with and against a thinker means [...] to think of the relation you have with the thought of the past. *For* Marx, as Althusser said, or *against* Marx. I think you can think with Marx against Marx or with Durkheim against Durkheim, and also, of course, with Marx and Durkheim against Weber, and vice versa. That's the way science works.

Pierre Bourdieu

Inleiding: Cervantes en het gezag

In het voorwoord *De vernuftige edelman Don Quichot van La Mancha* schrijft de gedramatiseerde auteur over het schrijven van het voorwoord. Het op papier zetten van het verhaal heeft hem soms wel wat moeite gekost, vertrouwt hij de lezer toe, maar niets is hem 'zo zwaar [...] gevallen als het voorwoord dat je nu aan het lezen bent.'[847] De auteur maakt zich bovendien zorgen over de ontvangst van zijn werk. Hij vreest dat het grote publiek het op hoon zal trakteren, omdat het niet, zoals gebruikelijk, vol staat met aantekeningen in de kantlijn, voetnoten en spreuken van beroemde filosofen. Bovendien is de auteur te lui geweest om bevriende collega's te vragen bewonderende sonnetten over zijn geesteskind te maken, die vervolgens voorin het boek kunnen worden opgenomen. Het ontbreekt zijn boek, kortom, aan de nodige opsmuk.

Dit alles heeft de auteur in een impasse gebracht. Hij nam zich voor het boek niet te publiceren 'tot de hemel iemand stuurt' die al deze problemen voor hem zou oplossen. Dan komt onverwacht een vriend van de schrijver langs, die als een heuse deus ex machina fungeert. Hij ziet de auteur tobben, vraagt hem wat eraan scheelt en na diens jammerklacht te hebben aangehoord, verklaart hij dat de problemen gemakkelijk uit de weg te ruimen zijn. Hij zegt de auteur hoe hij te werk moet gaan.

> 'Het eerste waar je op wijst, de sonnetten, puntdichten of lofredes die je ontbeert voor het begin, en die afkomstig moeten zijn van belangrijke personen met een titel, kan worden verholpen doordat je je enige moeite getroost ze zelf te maken, en daarna kun je ze dopen en ondertekenen zoals je maar wilt en ze als spruit toeschrijven aan Priester Jan van Indië of de Keizer van Trebizonde, van wie ik heb horen zeggen dat het beroemde dichters waren; en als ze dat niet waren en er zouden een paar schoolvossen en wijsneuzen zijn die gaan vitten en doorklappen dat er iets niet in de haak is, hoef je je in het geheel geen zorgen te maken; al ontdekken ze het bedrog, ze zullen heus de hand niet afhakken waarmee je het neerschreef.'[848]

Het probleem van de aantekeningen in de kantlijn is volgens de vriend op te lossen door een paar Latijnse spreuken of zinnen aan te halen die de auteur uit zijn hoofd kent of snel kan opzoeken ('"[...] dus dan zet je bijvoorbeeld als het over vrijheid en gevangenschap gaat: *Non bene pro toto libertas venditur auro*. En dan in de kantlijn Horatius aanhalen, of wie het heeft gezegd."') Zo zal het publiek de auteur al snel voor een taalkundige houden, weet de vriend, en dat zal zijn reputatie ten goede komen.

Ook de noten vormen geen noemenswaardig obstakel, want die kunnen gemakkelijk worden gevuld met clichés en parate kennis. De vriend geeft een aantal voorbeelden. Hij raadt de auteur onder andere aan om de rivier de Taag in het verhaal op te voeren, zodat hij kan laten zien goed thuis te zijn in de letteren en de kosmografie. De 'kostelijke noot' dicteert hij alvast: '"De rivier de Taag ontleent haar naam aan een Spaanse koning; zij ontspringt op die en die plek en mondt uit in de Oceaan, waarbij zij de muren van de beroemde stad Lissabon kust, en het heet dat zij goudzand bevat, enz."'

De vriend verhelpt vervolgens ook het laatste probleem, het ontbreken van een lijst met indrukwekkende schrijversnamen.

> 'De oplossing ligt erg voor de hand, want je hoeft alleen maar een boek te zoeken dat ze allemaal alfabetisch, zoals je zegt, bij elkaar heeft staan. Diezelfde lijst zet jij in het jouwe; stel dat het bedrog uitkomt, omdat je nauwelijks aanleiding had die namen op te voeren, dan geeft dat niets; wie weet is er iemand zo onnozel om te denken dat je ze allemaal wel degelijk in je simpele, sobere historie hebt gebruikt; en als ze nergens anders voor deugt, is die lange reeks schrijvers altijd nog goed om het boek op slag gezag te verlenen.'[849]

---

[847] Cervantes Saavedra 2007, p. 8.
[848] Cervantes Saavedra 2007, p. 10.
[849] Cervantes Saavedra 2007, p. 12.

Zoals de hele geschiedenis van Don Quichot een parodie is op de traditionele ridderroman, zo is dit voorwoord een parodie op het traditionele voorwoord.[850] De auteur presenteert zich, vol ironische zelfdepreciatie, als een naïeve en besluiteloze sul, die, nu hij zijn boek af heeft, moeite heeft om het volgens de etiquette op te tuigen en geschikt te maken voor publicatie. Cervantes drijft dus de spot met zichzelf. Maar meer nog doet hij dat met de literaire conventies van zijn tijd. Daarbij gaat het vooral om de manier waarop boeken en hun auteurs gezag verwerven, wat volgens de ingevoerde vriend alles te maken heeft met het etaleren van kennis en kunde. Écht geleerd hoef je daar niet voor te zijn, meent hij, de pose volstaat. En dus levert hij de auteur een aantal pasklare ideeën, clichés van de soort waar Flaubert later een woordenboek mee zou vullen.

In dit voorwoord ironiseert Cervantes de literaire wereld waarin hij zich bevindt. Hij doet dat op een plaats buiten het fictionele verhaal, zodat het lijkt of de werkelijke, 'concrete' auteur tot ons spreekt. Maar tegelijkertijd verbindt Cervantes zijn stem op deze plaats aan die van een van de vertellers van het verhaal, en zo vervaagt hij het onderscheid tussen de fictie van het boek en de 'werkelijkheid' van het voorwoord. In het voorwoord refereert hij namelijk aan 'archieven in La Mancha' waarin hij informatie over Don Quichot zou hebben gevonden, en in de roman presenteert de verteller zijn verhaal als een leesverslag van verschillende manuscripten: geschriften van een anonieme geschiedkundige die zijn opgeslagen in archieven in La Mancha, en toevallig op een markt gevonden papieren van een Arabische historicus.[851] Zo stuurt Cervantes in het voorwoord het beeld dat de lezers van hem hebben – hij geeft de impliciete auteur dus vorm – maar maakt hij tegelijkertijd duidelijk dat dat beeld niet volledig overeenkomt met de werkelijkheid. Hij hult zich in dezelfde fictionele nevelen die ook de verteller(s) en Don Quichot omgeven.[852]

In het voorwoord laat de gedramatiseerde Cervantes zien hoe, volgens hem, het charisma van auteurs tot stand komt. Daarmee tast hij meteen de status van dat charisma aan; hij presenteert het immers niet als een van god gegeven, natuurlijke vorm van gezag – charisma in de Weberiaanse zin van het woord – maar als iets wat bewust wordt nagestreefd en met een beetje bluf gemakkelijk kan worden verkregen, als iets dus wat geconstrueerd is.

Nadat de auteur met hulp van zijn vriend in het voorwoord heeft geconstateerd wat er nodig is om voor 'belezen, geleerd en welbespraakt' door te gaan, zal iedere voetnoot, Latijnse aantekening in de kantlijn en ieder lofdicht in het boek automatisch in een fel ironisch licht komen te staan. De lezer is immers net verteld dat deze franje niet getuigt van de briljante geest van de auteur, maar een middel is om die auteur status te verschaffen. In *Don Quichot* staan geen voetnoten en ook geen citaten in de marge, maar lofdichten bevat het boek wel. En die steken de draak met het genre. Ze zijn niet ondertekend door schrijvers of andere mannen van aanzien, maar door personages uit bekende ridderliteratuur, die zich bijna allemaal direct richten tot personages uit *Don Quichot*.

Don Quichot is vaak een voorloper van de moderne of zelfs postmoderne roman genoemd, onder meer wegens het satirische karakter van het boek en het vernuftige spel dat er met fictie, realiteit en intertekstualiteit wordt gespeeld.[853] Ook de manier waarop Cervantes zichzelf in het voorwoord aan zijn publiek presenteert, kan als hoogst modern getypeerd worden. Cervantes beschrijft de conventies van de literaire wereld, en laat zich als individualist kennen door ze te bespotten en in zijn boek met al die conventies te breken. Veel meer dan over het boek dat

---

[850] Vgl. Cascardi 1999 en Parr 2005, i.h.b. p. 57.

[851] De vertelsituatie in *Don Quichot* is bijzonder complex. Zie voor een analyse hiervan onder andere: Nabokov 1983, p. 27-50 en p. 75-88, Parr 2005.

[852] James Parr ziet de stem van de 'auteur' in het voorwoord dan ook niet als die van de concrete, maar als die van de 'inferred author' – een term die hij verkiest boven 'implied author'. (Parr 2005, p. 1-11, 31.)

[853] Zie, bijvoorbeeld, Gerli 1995, Cascardi 1999, Parr 2005, Fens 2007. Overigens stond *Don Quichot* om ongeveer dezelfde redenen – en dan met name wegens de complexe vertelsituatie en het doorbreken van de artistieke illusie – centraal in Schlegels theorievorming rond de romantische ironie.

Cervantes heeft geschreven gaat het voorwoord van *Don Quichot* over het charisma van schrijvers en geleerden, en in het bijzonder van hemzelf. Cervantes deconstrueert hier wat volgens Bourdieu ruim tweehonderd jaar later, en in een andere gedaante, eerst goed gecónstrueerd zou worden: het geloof in de kunstenaar als uitzonderlijk begaafd individu.[854]

In dit afsluitende hoofdstuk buig ik me nogmaals over de rol van de illusio in het werk van Bourdieu. Ik bespreek de hechte relatie tussen de illusio en de artistieke illusie, en zal laten zien dat Bourdieu zich oncomfortabel voelt wanneer kunstenaars een van beide onderstrepen. Het kunstenaarschap van Marcel Duchamp fungeert in dit hoofdstuk als schakel tussen de theorie van Bourdieu en het schrijverschap van Reve. Anders dan Reve bevindt de geboren Fransman Duchamp zich midden in het blikveld van Bourdieu. Ik meen dat zijn werk en zelfrepresentatie, ofschoon in veel opzichten sterk verschillend van Reves werk en zelfrepresentatie, enkele problemen bij Bourdieu aan het licht brengen die ook spelen ten aanzien van Reves schrijverschap. Deze problemen kunnen echter ook worden beschouwd als succesvolle uitingen van singulariteit in een kunstveld waarin de typische avant-gardistische revolutie tot model is verworden, en waarin, zoals Heinich het uitdrukt, het abnormale is genormaliseerd.

De illusio als collectieve hypnose

De illusio, het collectieve en fundamentele geloof in het spel, garandeert volgens Bourdieu het voortbestaan van het culturele veld. Alleen doordat actoren in het veld oprecht en volledig geloven dat het spel dat zij spelen zin heeft, en dat het kapitaal dat zij willen bemachtigen bemachtigd *moet* worden, investeren zij in het spel. Ze schrijven een boek, bijvoorbeeld, geven er een uit, of becommentariëren een boek van een ander. Door middel van iedere investering wordt het geloof dat de spelers aanhangen gereproduceerd, en het bestaansrecht van het culturele veld herbevestigd.

Hoewel Bourdieu de term illusio veel gebruikt in relatie tot het culturele veld, is hij er duidelijk over dat *ieder* veld functioneert op basis van zijn eigen illusio, zijn eigen vorm van geloof.[855] En hier raakt zijn sociologie aan filosofie. Iedere vorm van menselijk handelen, en zelfs van menselijk welbevinden, is volgens Bourdieu afhankelijk van het geloof dat dat handelen zinvol is – ook al ligt dat zinvolle in de ogen van actoren binnen het culturele veld paradoxaal genoeg in de sublieme zinloosheid, het feit dat het schrijven van een roman of het maken van een schilderij in 'maatschappelijk' opzicht niet nuttig genoemd kan worden. Een voorwaarde voor het succesvol functioneren van ieder veld is dat de actoren zich onbewust zijn van hun geloof. Zij dienen hun geloof niet als geloof, maar als (enige en allesomvattende) waarheid te ervaren. Zo wordt voorkomen dat zij zich vragen gaan stellen over de kracht die hen voortdrijft, en dat door die reflectie het fundamentalistische karakter en de zingevende kracht van het geloof wordt aangetast.[856] Om werkelijk te kunnen bijdragen aan het veld waarin hij zich bevindt moet een actor dus samenvallen met de rol die hij speelt, en zich niet te veel bemoeien met het script ervan. Een schoenmaker moet zich in al zijn vezels schoenmaker voelen, een journalist journalist, en een kunstenaar kunstenaar. De illusio werkt dan ook als een collectieve hypnose: wie ervan onder invloed is, weet dat zelf niet.

---

[854] De illusio, het collectieve en fundamentele geloof in het spel, drijft volgens Bourdieu sterk op de charismatische ideologie: het geloof in de kunstenaar als auctor, als geniale en enige schepper van het kunstwerk. Smaak voor kunst verhult volgens Bourdieu zijn ware aard, want doet zich voor als een 'natuurlijke' eigenschap, en dus niet als iets wat geproduceerd is door omgeving, opleiding of studie. Zo bezien heeft het 'geloof' waar Cervantes hier over schrijft een wat andere gedaante dan Bourdieus illusio van het literaire veld. Ik ga hier later in dit hoofdstuk verder op in.

[855] Zie, bijvoorbeeld, Bourdieu 1994, p. 54, p. 395-396.

[856] Bourdieu 1990b, p. 194-196, Bourdieu 1994, p. 30-31.

Die hypnose wordt door Bourdieu dus voorgesteld als niets minder dan een levenselixer. Tekenend is dat hij, wanneer hij over de illusio spreekt of schrijft, zijn gebruikelijke, wat klinische discours regelmatig verruilt voor een variant met meer pathos. In *Leçon sur la leçon* (1982), zijn inaugurele rede aan het Collège de France, voert hij de illusio op als een soort vangnet voor het zwarte gat van het nihilisme. Ik citeer uit de Engelse vertaling.

> Doomed to death, that end which cannot be taken as an end, man is a being without a reason for being. It is society, and society alone, which dispenses, to different degrees, the justifications and reasons for existing; it is society which, by producing the affairs or positions that are said to be 'important', produces the acts and agents that are judged to be 'important', for themselves and for the others - characters objectively and subjectively assured of their value and thus liberated from indifference and insignificance.[857]

Dit is een heel andere Bourdieu dan de socioloog die de kunstwereld analyseert in termen van kapitaal, goederen, logica en productie. Maar ook dit is Bourdieu, en in deze passage is de ambivalente houding voelbaar die hij inneemt ten opzichte van de processen die hij analyseert: enerzijds speelt hij de rol van nuchtere observator, van deconstructivist van culturele mythen, anderzijds geeft hij er regelmatig blijk van zelf onder invloed van die mythen te staan. Bourdieu schrijft hier over de illusio op dezelfde toon waarmee hij in de jaren negentig op de barricades staat tegen het neo-liberalisme en voor het behoud van de autonome culturele en intellectuele wereld.

De eerste vijftig bladzijden van *De regels van de kunst* zijn gewijd aan iemand die het vermogen om te geloven ontbeert. Het is Frédéric Moreau, de protagonist uit Flauberts *L'Éducation sentimentale*. Deze Frédéric kan geen keuze maken uit de vele mogelijkheden die hem worden aangeboden – hij studeert rechten, maar wil ook, afwisselend, componist, schilder, dichter, en historicus worden – en slaagt er niet in een maatschappelijke identiteit aan te nemen. Hij, zo schrijft Bourdieu, identificeert zich niet met 'de sociale rol waartoe hij is voorbestemd' en wijst 'de *illusio* af als unaniem aanvaarde en gedeelde illusie, dus als *illusie van werkelijkheid*'.[858] Frédérics besluiteloosheid luidt zijn mislukking in.

Volgens Bourdieu is *L'Éducation sentimentale* niet alleen een voorbeeldige analyse van het Parijs van halverwege de negentiende eeuw, maar vooral ook een poging tot zelfanalyse van de auteur. Met Frédéric, stelt hij, beschrijft Flaubert zichzelf. Het verschil tussen personage en auteur is echter dat die laatste heeft weten te ontsnappen aan de onbestemdheid die de eerste in haar greep hield. Flaubert is immers schrijver geworden, en door het verhaal van Frédéric te publiceren stelt hij een daad waar Frédéric slechts van droomt.

Bourdieu is sterk gefascineerd door het talent van Flaubert om zichzelf en de maatschappij waarin hij zich bevindt van bovenaf te bekijken. Hij stelt, in een hem typerende doorwrochte formulering, dat *L'Éducation sentimentale* 'op ongelofelijk nauwkeurige wijze de structuur van de sociale wereld weer[geeft] waarin het boek werd geproduceerd, en zelfs de mentale structuren die door deze sociale structuren zijn gevormd en die het ontstaansprincipe zijn van het werk waarin deze structuren tot uitdrukking komen.'[859] Flaubert heeft, met andere woorden, veel weg van de socioloog die Bourdieu wil zijn. Via zijn analyse van *L'Éducation sentimentale* lijkt Bourdieu Flaubert dus toe te laten in de uitkijktoren die hij aan de rand van het maatschappelijke veld heeft opgebouwd. Maar eigenlijk is dat een probleem voor zijn theoretisch model, en een potentiële aanslag op zijn symbolisch kapitaal als socioloog. Immers, waarom hebben we Bourdieus analyse nog nodig als die van Flaubert er al is? Wat is de waarde van Bourdieus deconstructie van de sociale en culturele wereld als die deconstructie feitelijk al plaatsvindt *binnen* het materiaal dat hij analyseert?

857 Bourdieu 1990b, p. 196.
858 Bourdieu 1994, resp. p. 28, 30 (oorspr. curs.).
859 Bourdieu 1994, p. 52.

De oplossing van het probleem is één woord, dat steeds als een mantra opduikt wanneer Bourdieu over het culturele veld spreekt of schrijft: *verhulling*. *L'Éducation sentimentale* kan uiteindelijk geen sociologisch project genoemd worden, stelt Bourdieu, omdat de visie van Flaubert 'zich van een wetenschappelijke analyse onderscheidt door de vorm waarin ze zich aandient en tegelijkertijd verhult.'[860] Flaubert kan zijn analyse alleen aan de wereld kenbaar maken door haar tot literatuur te transformeren, door haar als verhaal op te tuigen en daarmee te verhullen wat zij is. En zo zijn we terug bij het standpunt dat de illusio maar weinig reflectie verdraagt. Flaubert reflecteert wel, en hij doet dat volgens Bourdieu zelfs uitmuntend, maar omdat hij reflecteert op een wereld waar hij zelf deel van uitmaakt kan hij niet anders dan zijn reflectie maskeren. (Hier en daar lijkt Bourdieu zelfs te suggereren dat Flaubert tijdens het schrijven niet altijd wist wat hij precies aan het doen was. De maatschappelijke structuur die Flaubert in het boek blootlegt, en die volgens Bourdieu ook aan zijn 'mentale structuren en literaire strategieën ten grondslag ligt' is, stelt hij, 'ten diepste verborgen en obscuur, want ten nauwste verbonden met zijn primaire investeringen.'[861]) En het is hier dat Bourdieu zijn eigen meerwaarde creëert. Volgens zijn redenering hebben we uiteindelijk toch een socioloog nodig om wat verhuld en verborgen is te onthullen, om de betovering te verbreken en wetenschap te maken van wat zich aandient als literatuur.
Bourdieu voert Flaubert op als held van de onafhankelijkheidsstrijd die aan de stichting van het (relatief) autonome culturele veld vooraf ging. Flaubert was in staat om zich te ontworstelen aan de structuur van het veld waarin hij zich bevond, en kon zo aan de basis staan van een veld dat er vóór hem nog niet was. De auteur was, met andere woorden, krachtiger dan de illusio die hem omgaf. Die analyse is niet onproblematisch. Feitelijk doet Bourdieu op deze manier afbreuk aan het collectieve en fundamentele karakter van de illusio, en daarmee roept hij vragen op over de waarde en de bruikbaarheid van het concept. Immers: als van de illusio de hypnotiserende werking uitgaat waardoor actoren handelen zonder zich af te vragen waarheen en waarvoor, maar enkele actoren blijken in staat te zijn om zich aan die hypnose onttrekken, wanneer en onder welke voorwaarden kunnen zij dit dan doen? Bourdieu stelt zich deze vraag niet, en ik denk niet dat hij er een bevredigend antwoord op had kunnen geven.
Het probleem dat zich hier aandient heeft te maken met de inconsistentie in Bourdieus visie op de ontwikkeling van het literaire veld, zoals die in *De regels van de kunst* is opgetekend. Die inconsistentie is, meen ik, terug te voeren op de richtingenstrijd tussen structuralisme en subjectivisme, waarin Bourdieu zich nadrukkelijk heeft gemengd.[862] Ik ga hieronder kort op deze strijd in, om vervolgens mijn aandacht te richten op kunstenaars die zich in de blinde vlek van Bourdieus model bevinden; kunstenaars die openlijk reflecteren op hun zelfrepresentatie, op het geloof in de kunst en op het geloof in de kunstenaar.

Tussen structuralisme en subjectivisme

In de benadering van de werkelijkheid kan een structuralistische (ofwel objectivistische) en een subjectivistische (ofwel existentialistische of fenomenologische) variant worden onderscheiden. Volgens de structuralistische benadering wordt het handelen van individuen te allen tijde bepaald door externe, maatschappelijke factoren zoals economische condities en instituties. Personen zijn in deze visie te beschouwen als marionetten van de buitenwereld: zij zijn volledig geconditioneerd door externe machten. De subjectivistische benadering daarentegen redeneert vanuit het handelend subject: de sociale wereld wordt gevormd door de acties van individuen,

[860] Bourdieu 1994, p. 52.
[861] Bourdieu 1994, p. 44. Zie voor kritiek op Bourdieus lezing van *l'Éducation sentimentale* ook: Marx 2008, p. 86-89 en Eastwood 2007.
[862] Zie onder andere Bourdieu 1989a, p. 51-66, Bourdieu 1990b p. 4-5, 123-139, Bourdieu 1990d, p. 25-29.

en de acties van individuen komen rechtstreeks voort uit hun particuliere verlangens en overtuigingen.
Bourdieu heeft een afkeer van de klassieke waterscheiding tussen structuralisme en subjectivisme, en wijst iedere keuze voor een van deze alternatieven als te reductionistisch van de hand. De sociologie is volgens hem gebaat bij relationeel of meerdimensionaal denken: zowel de invloed van externe structuren op het individu, als die van het individu op de externe structuren moet in de analyse worden meegenomen. Op deze manier probeert Bourdieu het structuralisme (waarvan hij onder andere Lévi-Strauss, Althusser, Durkheim, Marx en Foucault als vertegenwoordigers noemt) en de subjectivisme (van Husserl, Merleau-Ponty, Heidegger, Schütz en Sartre) met elkaar te verzoenen.[863] Maar ondanks de middenpositie waarop Bourdieu aanspraak maakt is zijn werk – zeker vóór de publicatie van *De regels van de kunst* – door veel van zijn lezers en critici als sterk structuralistisch beschouwd. Met name een kernbegrip als de 'habitus' (waarmee Bourdieu de in personen geïncorporeerde sociale structuren bedoelt) is hier volgens velen debet aan. De habitus zou, stellen veel commentatoren, slechts gedetermineerde, mechanisch opererende individuen voortbrengen, mensen die geen controle hebben over, en inzicht hebben in, de sociale structuren waarmee ze worden geconfronteerd. Omdat ieder individu via zijn habitus onbewust de sociale structuren reproduceert, wordt sociale verandering onmogelijk.[864]
Met *De regels van de kunst* dient Bourdieu deze critici op het eerste gezicht van repliek. Zijn geschiedenis van het literaire veld is immers een verhaal van sociale verandering; het is zijn eerste werk waarin een diachrone blik op de sociale ruimte wordt geworpen. Flaubert en Baudelaire presenteert hij als de volmaakte tegendelen van marionetten die met handen en voeten aan habitus en illusio zijn gebonden; zij zijn individuen die, door welbewust en doelgericht te handelen, een blijvende verandering in de maatschappij weten te veroorzaken. Maar hoewel Bourdieu in *De regels* benadrukt dat de geschiedenis van het literaire veld een onophoudelijke, dynamische strijd is tussen de commerciële en 'zuivere' krachten, en dat de graad van autonomie binnen het veld aan voortdurende verandering onderhevig is, stelt hij die geschiedenis vooral voor als een lineaire ontwikkeling naar een steeds hogere mate van autonomie. De graad van autonomie verandert dus wel, maar de richting van die verandering niet. Het 'heldentijdvak' van Flaubert en Baudelaire vormde de aanzet tot de institutionalisering van het literaire veld, en daarmee van het ontstaan van een aantal 'fundamentele wetten' (zoals de omgekeerde economie, de eis van oprechtheid, de wet van de belangeloosheid), waar geen actor zich aan kan onttrekken zonder symbolisch kapitaal te verliezen. En daar wringt de schoen. Terwijl Bourdieu bij zijn analyse van de stichting van het literaire veld (een situatie waarin een verandering beschreven *moet* worden) dichtbij de pool van het subjectivisme staat – zijn verhaal heeft veel weg van de nationalistische en religieuze ontstaansmythen waarin visionaire en rationeel handelende mannen een nieuwe wereld stichten – verschuift hij naar de structuralistische pool wanneer hij de geschiedenis van dat veld beschrijft vanaf het moment dat de onafhankelijkheidsstrijd gestreden is. Als het (relatief) autonome veld eenmaal een feit is, acht Bourdieu de veldspecifieke illusio opnieuw zo krachtig dat geen actor zich er aan kan onttrekken

[863] Zie onder andere Bourdieu 1989a, p. 51-66, Bourdieu 1990b, p. 4-5, 123-139, Bourdieu 1990d, p. 25-29.
[864] Zie voor kritiek op de habitus: Swartz 1977, p. 554, Garnham & Williams 1980, p. 222, Gorder 1980, p. 344, Jenkins 1982, Willis 1983, Brubaker 1985, p. 759, Wacquant 1987, p. 81, Harker, Mahar & Wilkes 1990, p. 216-217, Calhoun 1993 p. 72 en Collins 1993, p. 134. Verhelderend is een artikel van Anthony King in *Sociological Theory* (King 2000). King geeft een kort overzicht van de kritiek op de habitus, en betoogt dat het concept bij strikte lezing van de definities die Bourdieu eraan gaf niets anders is dan een instrument van reproductie: 'Despite Bourdieu's claim that the habitus enables "agents to cope with unforeseen and ever-changing situations" [...], if his definition of the habitus is taken at its word, then these new situations could never arise nor could the habitus allow any transformation in practice. Social practices would be determined by *a priori* dispositions, embodied unknowingly by social agents, and consequently, their flexibility and creativity in the face of changing situations would be curtailed.' (p. 427; oorspr. curs.) Zie voor Bourdieus verdediging tegen een lezing van de habitus als reproductie-instrument: Bourdieu 1990b, p. 118, Bourdieu 1994, p. 218-220, p. 441 (noot 4).

of er openlijk en ondubbelzinnig op kan reflecteren. Na de dagen van Flaubert en Baudelaire biedt Bourdieus geschiedenis geen plaats meer aan werkelijke nieuwe rebellen. Strijd is er wel, die vormt zelfs de motor van het voortbestaan van het autonome veld, maar die strijd verloopt volgens Bourdieu altijd *volgens* de regels van het spel.[865] Aan de regels *van* het spel wordt niet getornd.

Zo houdt de illusio van het literaire veld de actoren op hun plaats. Zij bevinden zich in een ruimte die zij als de (enig mogelijke) werkelijkheid ervaren, en zijn zich er óf niet van bewust dat die wereld een constructie is, óf moeten dat bewustzijn op straffe van excommunicatie verhullen. Daarmee hebben die actoren veel gemeen met personages in het type roman waar uitgerekend Flaubert een pleitbezorger van was: een roman waarin de artistieke illusie niet wordt doorbroken en waarin de auteur als een 'onzichtbare god' op de achtergrond blijft.

De illusie en de illusio

In romans waarin de artistieke illusie intact blijft, heeft de fictionele ruimte eenzelfde stringente structuur als een autonoom veld waarin de actoren zijn onderworpen aan de illusio. Evenmin als actoren in het literaire veld zijn personages in zo'n roman in staat om over de horizon van hun ruimte heen te kijken. Doen die personages dit wel, dan ontstaat de sensatie van de parabasis: het doorbreken van de illusie dat de fictie werkelijkheid is.

Deze analogie tussen artistieke illusie en illusio is meer dan een aardige, en wellicht instructieve, bijkomstigheid. Ze raakt aan de kern van Bourdieus denken over literatuur en maatschappij. Waar Bourdieu aan het begin van *De regels van de kunst* al een enkele maal impliciet wijst op de overeenkomsten tussen de artistieke illusie en illusio, daar doet hij dat aan het einde van het boek nadrukkelijk.[866] In het 'Da Capo', met als ondertitel 'De illusie en de *illusio*', beschrijft hij de wereld die Flaubert in zijn romans construeert als een representatie van de werkelijkheid, waarbij de neiging van Frédéric en Emma Bovary om de fictie serieuzer te nemen dan de werkelijkheid een symptoom is van hun onthechting van de wereld waarin ze leven.[867] Ze verruilen de ene illusie – het geloof in de werkelijkheid van de werkelijkheid – voor de andere – het geloof in de werkelijkheid van de fictie. Flaubert problematiseert dus de verhouding tussen fictie en werkelijkheid. Maar, stelt Bourdieu, en dat is cruciaal, hij 'doet dat in een fictie die, waarschijnlijk meer dan enige andere, in staat is een illusie van werkelijkheid op te roepen.'[868] Met andere woorden: het probleem van fictie en werkelijkheid dringt bij Flaubert niet door tot in de vertelstructuur van de roman. Doordat Flaubert een immanente fictionele wereld creëert, gaat er een geloofseffect van zijn werk uit, en dat effect verhult het analytisch aspect van zijn werk.

Uit het 'Da Capo' blijkt dat Bourdieu net zo gefascineerd is door de artistieke illusie als door de illusio. Die twee vormen van geloof zijn dan ook sterk aan elkaar verwant. Wanneer een literair werk zich met behulp van de artistieke illusie aandient als een in zichzelf besloten wereld, bevolkt door personages die niet reflecteren op de structuur ervan, verhoudt het zich immers als een microkosmos tot de macrokosmos van het literaire veld in zijn ideale, autonome toestand: een immanente ruimte, bevolkt door actoren die samenvallen met hun rol. Het in zichzelf besloten literaire werk is het autonome literaire veld op zakformaat.

Maar die fascinatie heeft ook een keerzijde. Het model van Bourdieu, waarin de illusio als brandstof voor het menselijk handelen fungeert, kraakt zodra actoren gaan reflecteren op de

---

[865] Zo stelt Bourdieu dat opeenvolgende avant-gardes elkaar bevechten steeds met als inzet de vraag wie er de meest 'zuivere' kunstenaar of groepering is. (Bourdieu 1994, p. 359.)

[866] In zijn analyse van *l'Éducation sentimentale* stelt Bourdieu bijvoorbeeld dat Flauberts protagonisten als Emma en Frédéric, die de fictie serieuzer nemen dan de werkelijkheid, eraan herinneren 'dat de "realiteit" waarnaar we alle ficties afmeten niet meer is dan de universeel gewaarborgde refererent van een collectieve illusie.' (Bourdieu 1994, p. 30. Een vergelijkbare opmerking staat op p. 396-397.)

[867] Bourdieu betrekt overigens ook *Don Quichot* bij dit voorbeeld.

[868] Bourdieu 1994, p. 397.

regels van het spel dat zij spelen. En die actoren zijn er. Want net zo min als ieder personage in iedere roman een Frédéric is die zich onbewust is van zijn rol als personage, onthoudt iedere actor in het literaire veld zich van commentaar op de rol die hij speelt, op de constructie van het veld waarin hij zich bevindt en op het 'geloof' dat aan dat handelen ten grondslag ligt.
Don Quichot is een vroeg voorbeeld van een roman waarin de twee vormen van geloof, zowel de artistieke illusie als de illusio, worden onderstreept. Don Quichot verkiest net als Frédéric de wereld van de fictie boven die van de realiteit, maar in tegenstelling tot Flauberts protagonist treedt hij op talloze manieren uit zijn personageruimte naar buiten.[869] Zo refereert de gedramatiseerde auteur in het voorwoord aan de archieven waar hij de geschiedenis van de (duidelijk fictieve) held zou hebben gevonden, richten personages uit andere bekende ridderverhalen zich in de lofdichten tot Don Quichot, ontmoet Don Quichot enkelen van hen tijdens zijn avonturen, en wijst een personage hem in het tweede deel van de roman op het succes van het eerste deel. In het voorwoord van de roman komt de illusio aan de orde en reflecteert de schrijver spottend op het charisma van kunst en kunstenaars. Door zichzelf ten tonele te voeren als nederige, naïeve schrijver die niet weet hoe hij zijn boek gezag moet verlenen, biedt Cervantes zichzelf de gelegenheid om zich op de constructie van dat charisma te richten en het zodoende te deconstrueren. (Dat charisma, en het geloof dat ermee verbonden is, heeft overigens een wat andere gedaante dan het charisma van de 'pure', 'zuivere' kunstenaar uit de hoogtijdagen van het autonome literaire veld – met een diachrone blik bezien zou Cervantes' vorm van gezag een voorstadium van het charisma van de autonome kunstenaar kunnen worden genoemd. Het gezag is hier (nog) nadrukkelijk verbonden met geleerdheid, het etaleren dus van kennis die door studie is verkregen; het charisma van de 'zuivere' kunstenaar wordt juist geproduceerd door het geloof in het superieure *wezen* van de kunstenaar, en staat dus los van verwerving van kennis).

Een roman als *Don Quichot*, waarin zowel de artistieke illusie als de illusio van de literaire wereld wordt onderstreept, vormt een probleem voor de structuralistische component van Bourdieus cultuursociologie. Dat volgt niet alleen uit het fundamentele karakter dat Bourdieu toekent aan de illusio van het culturele veld, het blijkt ook wanneer hij – en hij doet dat spaarzaam – aandacht besteedt aan kunstenaars die openlijk op de illusio reflecteren. Een mooi voorbeeld hiervan staat in 'The Field of Cultural Production'. Bourdieu stelt zich hier de vraag in hoeverre spelers in het culturele veld zich bewust kunnen zijn van hun eigen, op de accumulatie van kapitaal gerichte, handelingen. Wat hij in dat verband over de illusio opmerkt is veelzeggend.

> As for awareness of the logic of the game as such, and of the *illusio* on which it is based, I had been inclined to think that it was excluded by membership of the field, which presupposes (and induces) belief in everything which depends on the existence of the field, i.e. literature, the writer, etc., because such lucidity would make the literary or artistic undertaking itself a cynical mysitification [sic], a conscious trickery.[870]

Merk op dat Bourdieu hier in de verleden tijd spreekt: hij dácht dat actoren zich niet bewust kunnen zijn van de logica van het veld waarin zij zich bevinden. Dit veranderde toen hij op een tekst van Mallarmé stuitte, waarin deze precies de illusio van het literaire veld lijkt te beschrijven (het betreft een passage uit 'La musique et les lettres'[871]). Mallarmés tekst is volgens Bourdieu

---

[869] Zowel in de proloog als in het 'Da Capo' van *De regels van de kunst* noemt Bourdieu *Don Quichot* terzijde als een voorbeeld van een roman waarin de held een fictionele wereld verkiest boven de werkelijkheid. Hij gaat echter niet in op de structuur van de roman, die duidelijk verschilt van de werken van Flaubert. (Bourdieu 1994, p. 30, 54, 397.)
[870] Bourdieu 1993b, p. 72. Zie ook: Bourdieu 1994, p. 330-334.
[871] De passage is in *De regels van de kunst* als volgt vertaald: '"Wij weten, gevangen in een absolute formule, dat, voorzeker, slechts is wat is. Terstond echter afzien, onder een voorwendsel, van de misleiding, zou onze inconsequentie beklemtonen, het plezier dat wij najagen loochenend: want dit *hiernamaals* is daarvan de agens, en de motor zou ik zeggen ware het niet dat het mij tegenstaat om, publiekelijk, de goddeloze demontage van de fictie en derhalve van het literaire mechanisme te verrichten, teneinde de hoofdmoot te etaleren of niets. Maar ik bewonder

echter zeer hermetisch, ze verhult wat ze zegt. Vervolgens concludeert hij dat dit de enige manier is waarop een actor de mechanismen van zijn veld kan benoemen. Hier volgt Bourdieu dus hetzelfde patroon als wanneer hij *L'Éducation sentimentale* analyseert: kunstenaars kunnen het geloof nooit openlijk markeren, omdat die 'heiligschennis' onmiddellijk excommunicatie uit het veld tot gevolg zou hebben.[872] Impliciet verstevigt hij daarmee zijn eigen positie als deconstructivist van dit geloofsmechanisme.

> Hermeticism, in this case, perfectly fulfils its function: to utter 'in public' the true nature of the field, and of its mechanisms, is sacrilege *par excellence*, the unforgivable sin which all the censorships constituting the field seek to repress. These are things that can only be said in such a way that they are not said. If Mallarmé can, without excluding himself from the field, utter the truth about a field which excludes the *publishing* of its own truth, this is because he says it in a language which is designed to be *recognized* within the field because everything, in its very *form*, that of euphemism and *Verneinung*, affirms that he *recognizes* its censorships.[873]

Op het moment dat de artistieke illusie in een roman wordt gemarkeerd – via bijvoorbeeld een parabasis – wordt ze ook tijdelijk opgeheven. Een streep onder de artistieke illusie is dus een streep door de artistieke illusie. Hetzelfde geldt voor de illusio: iedere onderstreping ervan betekent in potentie een doorhaling. En omdat de illusio, volgens Bourdieu, het culturele veld maakt tot wat het is, kan zij onmogelijk straffeloos door actoren worden benoemd, geanalyseerd en gedeconstrueerd op de manier waarop hijzelf dat doet. Zou dat wel gebeuren, dan zou het de realiteitsillusie van die actoren doorbreken en zou het autonome culturele veld uiteindelijk in zijn voortbestaan worden bedreigd.

Ik denk dat de ideologie die aan Bourdieus theorieën ten grondslag ligt – hij is zelf een 'ketterse gelovige', een representant van het artistiek-intellectuele wereld die hij tegelijkertijd wil deconstrueren én in stand wil houden[874] – en die onverbloemd naar voren komt in zijn meer activistische teksten als 'Pleidooi voor een corporatisme van het universele' (achterin *De regels van de kunst*), 'Over televisie' en *Contre-feux* (1 en 2), ervoor zorgt dat hij op dit punt van zijn betoog de praktijk de theorie laat volgen, in plaats van andersom. Want is het ten aanzien van Mallarmé wellicht nog vol te houden dat de schrijver, onder druk van het orthodoxe geloof van het veld waarin hij zich bevond, zijn analyse van de illusio verstopt onder een deken van eufemismen en negaties, bij veel andere kunstenaars moet iemand die poneert dat de illusio niet openlijk benoemd kan worden zich in vele bochten wringen. En dat is wat Bourdieu doet.

Duchamp en de reflectieve sensatie

Bourdieu maakt vaak gebruik van een spelmetafoor om de werking van een veld en de strijd die erin plaatsvindt te verhelderen.[875] Een spel kent, net als een veld, een aantal vaste regels, en er wordt een machtsstrijd gevoerd: iedereen wil het spel winnen. Een belangrijk verschil tussen een potje voetbal of stratego en een 'sociaal spel' is echter dat intrede in een normaal spel altijd

---

hoe men, door een mystificatie, op enige verhevenheid zonder toegang en bliksemend! het bij ons bewuste gemis projecteert van wat daarboven tot uitbarsting komt. Waar het om gaat – Om het spel.'" (Geciteerd naar: Bourdieu 1994, p. 330-331 (oorspr. curs.).)

872 Zie in dit verband ook: Gelikman 2006, i.h.b. p. 227-228.

873 Bourdieu 1993b, p. 73. Vgl. met wat Bourdieu schrijft in *De regels van de kunst*: '[...] wie weigert het spel mee te spelen en de kunst aan te vechten *volgens de regels van de kunst*, bekritiseert niet de manier waarop het spel wordt gespeeld maar het spel zelf en het geloof dat er de basis van vormt, en dat is de enige zonde die niet kan worden vergeven.' (Bourdieu 1994, p. 209 [oorspr. curs]; nagenoeg dezelfde passage staat in Bourdieu 1989 [1977], p. 256.)

874 Ik ben het eens met R.M. Shusterman, die in dit verband opmerkte: 'Bourdieu [...] rigorously exposes the hidden economy and veiled interests of the so-called disinterested aesthetic of high culture but nonetheless remains too enchanted by the myth he demystifies to acknowlegde the existence of any legitimate popular aesthetic.' (geciteerd naar: Fowler 1997, p. 152.)

875 De spelmetafoor wordt bij Bourdieu vaak nader gespecificeerd tot sportmetafoor. Zie bijvoorbeeld: Bourdieu 1989 [1977], Bourdieu 1989 [1988], p. 64, Bourdieu 1990 [1985], p. 63, Bourdieu 1990d, p. 66-67, 81.

vergezeld gaat van een quasi-contract. Men weet dat men deelneemt aan het spel, de regels en het doel van het spel worden geëxpliciteerd. Sociale velden beschrijft Bourdieu echter als 'spellen in zichzelf'. De deelnemers (actoren in een veld) nemen níet bewust deel aan het spel, omdat de intrede in het spel niet gemarkeerd is. Men is als het ware in het spel 'geboren', en, zo schrijft hij, 'the relation of investment, *illusio*, investment, is made more total and unconditional by the fact that it is unaware of what it is.'[876]
Als Mallarmé in 'La musique et les lettres' de illusio benoemt, is hij een potentiële spelbreker. Hij reflecteert op de hypnose die ervoor zorgt dat de spelers het spel blijven spelen, onbewust van het feit dat het een spel is. Met die reflectie verbreekt hij de betovering – hij noemt het zelfs letterlijk een 'spel' – en zegt hij wat volgens Bourdieu onzegbaar is. Bourdieu lost dit probleem op doordat hij van die reflectie zelf een soort betoverende werking laat uitgaan: Mallarmé kan alleen maar doen wat hij doet door zijn demystificerende boodschap zelf weer met een waas van mystiek te omgeven. Maar, of hij zijn boodschap nu verhult of niet, Mallarmé toont zich wel bewust van het feit *dat* hij een spel speelt, en daarmee onttrekt hij zich aan Bourdieus premisse dat de illusio iedere speler in het veld bedwelmt.
Een kunstenaar die van de reflectie op het spel de essentie van zijn kunstenaarschap maakte, is Marcel Duchamp. Voor zijn readymades, die vaak worden beschouwd als een breuk met alle kunst die eraan vooraf ging,[877] zocht hij naar objecten die hem esthetisch onverschillig lieten. Vaak waren dat resultaten van massaproductie, zoals een sneeuwschep, een flessenrek of een urinoir.[878] Duchamp promoveerde deze objecten tot kunstwerk door ze van een datum en titel te voorzien en er zijn handtekening op te zetten (of die van een fictief persoon, zoals in het geval van *Fountain*). De essentie van Duchamps breuk ligt in de provocatieve afrekening met Kantiaanse esthetica, waarin kunst direct wordt verbonden met schoonheid.[879] Of een voorwerp tot de kunst gerekend kan worden, hangt volgens Kant af van het 'zuivere smaakoordeel': een algemeen-menselijk (universeel en onveranderlijk) verstandelijk idee van wat schoonheid is. Dit smaakoordeel is gebaseerd op wat Kant 'subjectieve algemeenheid' noemt.[880] Duchamp liet zien dat een object niet langer mooi gevonden hoeft te worden om voor kunstwerk te kunnen doorgaan. Zoals Arthur Danto schrijft: 'Na Duchamp kon men in principe overal kunst van maken. [...] Het tijdperk was begonnen waarin men op zoek moest naar een definitie van kunst die de definitie in termen van esthetisch genot kon vervangen.'[881]

---

[876] Bourdieu 1990d, p. 67 (oorspr. curs.).
[877] Zie, bijvoorbeeld: Paz 1976, p. 176, Heinich 2003, p. 109-110, De Duve 1996, Danto 2002 [2000], Baudrillard 2005a, p. 51-54, Baudrillard 2005b, p. 62-63, Baudrillard 2005c, p. 78-79, Baumann 2007, p. 5, 50.
[878] Het 'Fietswiel op kruk' beschouwde Duchamp zelf, in tegenstelling to vele critici, niet als zijn eerste readymade. Hij zei namelijk gefascineerd te raken door het lijnenspel van de spaken, wanneer het fietswiel in beweging werd gebracht (Tomkins 1996, p. 157). Het fietswiel voldeed dus niet aan zijn criteria voor een readymade. Zo zei hij in een van zijn gesprekken met kunstcriticus Pierre Cabanne: 'Je moet iets zo onverschillig kunnen benaderen, dat het geen esthetische ontroering wekt. De keuze van de ready-mades is altijd gebaseerd op onverschilligheid bij het bekijken en tegelijk op een totale afwezigheid van goede of slechte smaak.' (Cabanne 1991, p. 63. Een vergelijkbare uitspraak staat in: Duchamp 1973 [1961], p. 141.)
[879] Vgl. De Duve 1996, Danto 2002 [2000]. De provocatie van Duchamp verhinderde overigens niet dat een aantal critici hun waardering voor *Fountain* liet blijken in termen van de klassieke, Kantiaanse esthetica. Voorstanders van het object zagen er een 'lovely Buddha' in, of vergeleken de vormen van het urinoir met de benen van de vrouwenfiguren van Cézanne. (Norton 1917) Duchamps mecenas Walter Arensberg meende dat Duchamp met het urinoir een in esthetisch opzicht 'fraaie vorm' had onthuld, en wees op de overeenkomsten tussen het urinoir en het werk van Constantin Brancusi. (Tomkins 1996, p. 182, Danto 2002 [2000], p. 295-295.)
[880] Kant & Schmidt 2003. Kant stelt dat het smaakoordeel een aanspraak moet doen op subjectieve, en niet op objectieve algemeenheid. Smaak is niet direct te relateren aan objecten, maar wel aan een (subjectieve) reflectie op die objecten. De algemeenheid van het smaakoordeel houdt verband met de reflectie op het object, niet met het object zelf. Over smaak heerst onder mensen een zekere overeenstemming dankzij een 'diep verborgen gemeenschappelijke grond van eenstemmigheid in de beoordeling van de vormen waaronder hun voorwerpen kunnen worden gegeven.' (p. 271)
[881] Danto 2002 [2000], p. 297. Vgl. Baudrillard 2005a, p. 52 en Baudrillard 2005c, p. 79: 'Duchamp signals the end of the aesthetic principle.'

Het enige verschil tussen een reguliere sneeuwschep en het kunstwerk 'In advance of the broken arm', zoals Duchamp deze readymade noemde, is de presentatie. Omdat Duchamps readymades alledaagse gebruiksvoorwerpen zijn, en omdat de creatieve daad van Duchamp niet uit de constructie van die voorwerpen bestaat, maar slechts uit het verzinnen van een titel en het plaatsen van een datering en een handtekening, richten die voorwerpen alle aandacht op het charisma van de kunstenaar en op wat door dat charisma mogelijk wordt: het verheffen van een gewoon object tot fetisj (Bourdieu noemt dit wel de 'transsubstantiatie').
Danto heeft betoogd dat met Duchamp de kunst in de fase van de filosofie is beland: ze streeft niet langer schoonheid na, maar gaat zich vragen stellen naar haar eigen bestaan.[882] Dat het Duchamp te doen was om de processen die objecten tot kunstwerken transformeren, blijkt niet alleen uit zijn werk, maar ook uit de manier waarop hij over dat werk sprak en schreef. Zijn bespiegelingen over kunst in brieven en in de weinige interviews die hij gaf, staan vol met opmerkingen over consecratieprocessen en de magische rol van de kunstenaar daarin. Een mooi – en vroeg – voorbeeld hiervan is te vinden in een brief die Duchamp in 1915 vanuit Amerika aan zijn zus in Parijs schreef, vlak nadat hij zijn eerste readymade tot stand had gebracht. Eerst behoedt hij zijn zus voor de verleiding om een diepere betekenis achter het kunstwerk te zoeken op basis van de titel. Vervolgens instrueert hij haar hoe ze een flessenrek, dat in zijn Parijse atelier staat, tot kunstwerk moet omtoveren.

> I have for example a large snow shovel upon which I wrote at the bottom: *In advance of the broken arm*, translation in French, *En avance du bras cassé*. Don't try too hard to understand it in the Romantic or Impressionist or Cubist sense – that has nothing to do with it. [...]
> You take for yourself this bottle rack. I will make it a '*Ready-made*' from a distance. You will have to write at the base and on the inside of the bottom ring in small letters painted with an oil-painting brush, in silver and white color, the inscription that I will give you after this, and you will sign it in the same hand as follows:
> (from) Marcel Duchamp.'[883]

Deze reflectie op de transformerende daad van het signeren en naamgeven is typerend voor Duchamp. Zijn kunstwerken thematiseren en ironiseren het consecratieproces van het kunstwerk, en maken daarbij opzichtig gebruik van het charisma van de kunstenaar. In dit geval blijkt hoezeer Duchamp experimenteerde met het proces van 'transsubstantiatie'. De kunstenaar zelf hoefde er volgens hem niet eens aan te pas te komen om een object tot kunst om te vormen, de illusie dat dit wel het geval was, achtte Duchamp voldoende.
Met zijn werk, dat voor zijn bestaan volledig afhankelijk is van datgene wat het tegelijkertijd bespot, de illusio en de charismatische ideologie, zegt Duchamp dus voortdurend het 'onzegbare'. Anders dan bij Mallarmé gaat het hier niet om een incident. Vandaag de dag ontleent Duchamp bijna zijn gehele reputatie aan de provocatie die van dit mechanisme uitging.[884]

---

[882] Danto 2002 [1986], Danto 2002 [2000]. Zie in dit verband ook Bürger 1974 (p. 25), die stelt dat kunst in de historische avant-garde in de fase van zelfkritiek is beland, en Paz 1976 (p. 119-123), die schrijft over de 'meta-ironie' van Duchamp.
[883] Geciteerd naar: Tomkins 1996, p. 157-158.
[884] Zo wordt het idee van de readymade alom beschouwd als beslissende vernieuwing in de ontwikkeling van de moderne kunst (zie: Heinich 2003, De Duve 1996, Danto 2002 [2000], Baudrillard 2005a, Baudrillard 2005b, Baudrillard 2005c). In 2004 riepen vijfhonderd Britse kunstcritici in de aanloop naar de uitreiking van de Turner Prize Duchamps *Fountain*, het met 'R. Mutt' gesigneerde urinoir, uit tot het meest invloedrijke moderne kunstwerk. Dat de provocatieve kracht van het object nog altijd niet volledig verdwenen is, blijkt uit de verontwaardigde toon van veel reacties op de website van de BBC. Een selectie: 'It's a urinal. If true artists like Leonardo da Vinci saw this they would turn in their graves.' 'How the Hell can something that I wee in be considered art? Surely there are better and more intelligent ways of making art more accessible.' 'This is ludicrous! I mean what ISN'T art these days? These days you can stick your name on anything and call it art. I see no beauty in a sculptured toilet.' 'If 500 people really consider this the most influential modern art work of all time, I think we can safely disregard their claim to be experts.' 'This is not art. The artist didn't create it, the manufacturer did. Maybe they should get the award.' (http://news.bbc.co.uk/2/hi/talking_point/4061491.stm; geraadpleegd in juni 2011).

Als Bourdieu aandacht besteedt aan Duchamp, en dat doet hij incidenteel, wijst ook hij op het reflectieve karakter van diens kunstenaarschap. Hij stelt dat Duchamp een bijzonder goed 'gevoel voor het spel' bezat en als geen ander de consequenties van zijn daden in het artistieke veld kon doorzien. Duchamp was, stelt hij, 'als een goede schaakspeler die de immanente noodzaak van het spel beheerst en bij elke zet die hij doet anticipeert op de zetten die hij zal uitlokken.'[885] Het is opvallend dat Bourdieu wél schrijft over de manier waarop Duchamps readymades de consecratieprocessen naar de oppervlakte brengen, maar weinig over de ironische belichting waaronder Duchamp die processen plaatst. Volgens Bourdieu worden readymades eenvoudig 'bevorderd tot de waardigheid van kunstvoorwerp door een symbolische krachttoer van de kunstenaar',[886] en daarmee vormen ze de perfecte illustratie van zijn theorieën over de charismatische kracht van kunst en kunstenaar.[887] Hij stelt dat Duchamps commentaar op de illusio net als dat van Mallarmé verhuld is, omdat hij het in een artistieke daad verpakt, en dat de expositie van het werk in musea en de opname in catalogi ervoor zorgt dat de provocatieve kracht ervan teniet wordt gedaan. Zo blijft de cirkel van het geloof in stand: 'Kunst kan de waarheid over kunst niet prijsgeven zonder die aan het gezicht te onttrekken door van de ontmaskering zelf een kunstwerk te maken'.[888] (Een uitspraak die dicht in de buurt komt van een cirkelredenering, want het is de vraag of 'kunst' ooit iets anders dan een 'kunstwerk' kan opleveren).

Zelfkritische, op kunst reflecterende kunst als die van Duchamp wordt door Bourdieu dus niet beschouwd als een bedreiging voor de illusio of de autonomie van het culturele veld. Sterker nog, volgens Bourdieu is reflectieve kunst juist een symptoom van de immer voortschrijdende veldautonomie. Deze kunst, stelt hij, laat immers zien dat het veld meer en meer in zichzelf besloten raakt. Een gesigneerd urinoir heeft alleen betekenis voor wie op de hoogte is van de geschiedenis van het veld.

> De ontwikkeling van het culturele produktieveld naar een grotere autonomie gaat kortom vergezeld van een beweging naar een grotere reflexiviteit. Elk 'genre' buigt zich daarbij in een soort kritische omkering van de blik over zichzelf, over de eigen grondslag en vooronderstellingen. [...] Want naarmate het veld sterker in zichzelf besloten raakt is de praktische beheersing van de specifieke verworvenheden van de hele geschiedenis van het genre [...] steeds meer een integraal onderdeel van de toegangsvoorwaarden tot het veld van beperkte produktie. De geschiedenis van het veld is wel degelijk onomkeerbaar, en de produkten van die relatief autonome geschiedenis zijn, tot op zekere hoogte, cumulatief.[889]

Bezien vanuit Bourdieus theorieën over de illusio is dit een wat vreemde redenering. Want terwijl Bourdieu een toenemende reflexiviteit als symptoom ziet van een toenemende autonomie, geldt natuurlijk ook dat hoe groter de reflexiviteit van de kunst en de kunstenaar is, hoe kleiner de hypnotiserende kracht van de illusio wordt. Hier is weer de spanning voelbaar tussen de structuralistische en de subjectivistische tendensen in Bourdieus cultuursociologie. Enerzijds zijn kunstenaars in een zeer autonoom veld uiterst bewust opererende individuen, die in de twintigste eeuw de mechanismen van het veld thematiseren in hun kunst en zelfrepresentatie, anderzijds zijn ze, *omdat ze kunstenaar zijn*, niet in staat door de structuren van het culturele veld heen te breken. Bovendien voert Bourdieu met de notie van het 'begrijpen'

---

[885] Bourdieu 1994, p. 300.
[886] Bourdieu 1994, p. 299. Zie ook: Bourdieu 1993b, p. 73.
[887] Zo schrijft Bourdieu: 'De kunstenaar die zijn handtekening op een *ready-made* zet en daarmee een object produceert met een marktwaarde die in géén verhouding staat tot de kosten van fabricage dankt zijn magische doeltreffendheid aan de hele logica van het veld dat hem erkent en autoriseert; zijn "act" zou een onzinnig of onbetekenend gebaar zijn gebleven zonder de wereld van celebranten en gelovigen die bereid zijn zo'n handeling betkenenis en waarde te verlenen, onder verwijzing naar de hele traditie waarvan hun categorieën van waarneming en waardering het produkt zijn.' (Bourdieu 1994, p. 208).
[888] Bourdieu 1994, p. 209. Zie ook: Bourdieu 1989 [1977], p. 255.
[889] Bourdieu 1994, p. 293. Zie ook: p. 300 en 359.

van reflexieve kunst zelf min of meer de symbolische repressie uit die hij in zijn werk tot object van deconstructie maakt. De waarde van een kunstwerk kan, zo suggereert hij, pas worden ontsloten als men de specifieke, historische kennis bezit die betekenis kan toekennen aan een gesigneerd urinoir, een hermetisch gedicht of een non-figuratief schilderij.[890]
Duchamp is het voorbeeld bij uitstek van een kunstenaar die Bourdieus 'fundamentele wetten' van (het subveld van de beperkte productie binnen) het culturele veld gebruikte als inzet van een vrij spel van provocatie, ironie, en reflectie. Een groot deel van de historische betekenis van Duchamps kunstenaarschap ligt in het feit dat hij de manier waarop het spel gespeeld wordt naar de oppervlakte bracht, dat hij niet alleen openlijk reflecteerde op de 'regels van de kunst' maar dat hij door die reflectie de regels ook relativeerde, de mogelijkheid opende de spelregels te herschrijven, en daarmee afbreuk deed aan de hypnotiserende kracht van de illusio.
In zijn werk en zelfrepresentatie stelde Duchamp de 'magische' rol van de kunstenaar en de mythe van de kunstenaar als 'ongeschapen schepper' centraal, door zich te concentreren op de sociale constructie van artistieke reputaties en de rol van het kunstwerk als fetisj.[891] En hoewel hij regelmatig een betrekkelijk 'autonome' positie als kunstenaar claimde – hij was eerder een *artists' artist* dan een publiekskunstenaar – toonde hij zich ook zeer onafhankelijk van de mores van het culturele veld waarin hij zich bevond. Vanaf het moment, vroeg in zijn carrière, dat zijn schilderij *Nu descendant un escalier* geweigerd werd op een expositie van de kubistische Puteauxgroep, stelde hij zich als eenling op.[892] Hij verbond zich nooit aan een van de vele, meer of minder revolutionaire, -ismen van zijn tijd (zoals het surrealisme, het futurisme en het kubisme), mengde zich zelden in essentialistische kunstdebatten, hield zich afzijdig van het kunstenaarsleven, en waakte ervoor te worden geïdentificeerd met sterotypische kunstenaarsfiguren.[893]

---

[890] Zie bijvoorbeeld Bourdieu 1994, p. 300-301. Bourdieu stelt daar dat – let op het adjectief – 'de *adequate* waarneming en waardering van de kunst die het produkt is van een permanente breuk met de geschiedenis zelf door en door historisch worden. Van kunst genieten zonder het bewustzijn en de kennis van de historische spelen en inzetten waarvan het werk het produkt is wordt steeds moeilijker en steeds zeldzamer; wat men wel de "vernieuwende bijdrage" van het werk noemt kan uiteraard alleen door historische vergelijkingen en verwijzingen worden vastgesteld.' (Curs. van mij, EP).

[891] Zo stelt Duchamp in 'The Creative Act', een lezing voor the American Federation of the Arts uit 1957, dat de creatie van kunst twee polen kent: die van de kunstenaar en die van de toeschouwer. Een kunstenaar kan, aldus Duchamp, nooit volledig de betekenis van zijn werk doorgronden. Met de term 'art coefficient' drukt Duchamp het verschil uit tussen de intentie van de kunstenaar en het uiteindelijk gecreëerde object. '[…] the personal "art coefficient" is like an arithmetical relation between the unexpressed but intended and the unintentionally expressed. […] All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act. This becomes even more obvious when posterity gives its final verdict and sometimes rehabilitates forgotten artists.' (Duchamp 1973, p. 139-140) Maar in de visie van Duchamp draagt de toeschouwer niet alleen bij aan het creatieve proces, hij beslist ook over de kwaliteit van het kunstwerk. 'Millions of artists create; only a few thousands are discussed or accepted by the spectator and many less again are consecrated by posterity. In the last analysis, the artist may shout from all the rooftops that he is a genius; he will have to wait for the verdict of the spectator in order that his declarations take a social value and that, finally, posterity includes him in the primers of Art History.' (Duchamp 1973, p. 138).

[892] Duchamp beschouwde dit incident, in 1912, als het keerpunt in zijn artistieke carrière, het moment waarop hij er voor koos om louter nog als individu te opereren. Het was de bedoeling dat *Nu descendant un escalier* zou worden geëxposeerd op de Salon des Indépendants van de Puteauxgroep, een gezelschap dat een lans trachtte te breken voor het 'redelijk kubisme'. De groep was van mening dat het werk van Duchamp de zich nog ontwikkelende principes van het kubisme ridiculiseerde. Het klassieke onderwerp van een naakt voor een kubistisch werk werd door hen als regelrechte belediging van de kubismeconventies gezien. De Puteauxgroep verzocht Duchamp de titel van zijn schilderij, die op het canvas geschilderd stond, te veranderen. Duchamp weigerde, en liet het schilderij van de expositie verwijderen. Tegen zijn biograaf Calvin Tomkins zei hij over dat moment: 'I saw that I would never be much interested in groups after that.' (Tomkins 1996, p. 75-84; citaat op p. 83.)

[893] Cabanne karakteriseerde Duchamp als iemand die afstand hield tegenover 'de bewegingen, de stromingen, de ideeën, maar ook tegenover de kunstenaars zelf.' (Cabanne 1991, p. 29.) Die hang naar een geïsoleerde positie is al vroeg in Duchamps loopbaan te bespeuren. Zo vertrekt hij in 1908 uit Montmartre, het door hele en halve bohémiens bevolkte walhalla van de bohème, en vestigt zich in Neuilly-sur-Seine, een voorstad van Parijs. Ook als hij later over zijn tijd in Montmartre spreekt, waakt Duchamp ervoor te worden vereenzelvigd met het stereotypische kunstenaarsmilieu: 'Ik wil er wel even op wijzen dat ik [in Montmartre] helemaal niet te midden van schilders leefde,

Naast experimenten met de accumulatie van (cultureel en) symbolisch kapitaal, waarvan de readymades de bekendste voorbeelden zijn, experimenteerde Duchamp openlijk met commerciële activiteiten en met het omzetten van cultureel in economisch kapitaal. Zo had hij plannen om met Tristan Tzara een Dada-postorderbedrijf op te zetten, handelde hij in werken van Brancusi, en probeerde hij eens om door hem ontworpen optische 3d-machines te slijten op een huishoudbeurs. Interessant is in dit verband ook het experiment dat bekend is te komen te staan als *Monte Carlo Bond*, en dat een door Duchamp ontwikkeld spelsysteem behelsde dat winst aan de roulettetafel zou moeten garanderen. Duchamp fabriceerde dertig aandelen, die met de hand werden ondertekend door hemzelf en diens vrouwelijke alter-ego Rrose Sélavy. Hij bood ze te koop aan voor vijfhonderd francs per stuk. Op de achterkant van de aandelen stond een 'extract van het bedrijfsstatuut', waarin de houder een dividend van twintig procent op jaarbasis in het vooruitzicht werd gesteld. Het experiment was van korte duur – het systeem bleek niet zo succesvol als gehoopt – maar toont aan dat Duchamp er niet voor terugschrok om zijn kunst met economische activiteiten te laten associëren. Net als bij zijn readymades bleek zijn handtekening nu in staat om waarde te creëren, een waarde die door het Amerikaanse modernistische tijdschrift *The Little Review* direct in economische termen werd uitgedrukt: 'If anyone is in the business of buying art curiosities as an investment, here is a chance to invest in a perfect masterpiece. Marcel's signature alone is worth much more than the 500 francs asked for the share.'[894]

Duchamp voelde zich dus vrij om te experimenteren met principes die, in het autonome veld dat Bourdieu in *De regels van de kunst* beschrijft, onaantastbaar zijn. Zijn belangrijkste 'overtreding' was misschien wel de stoïcijnse afstand die hij betrachtte tot het veld waarin hij zich bevond. In plaats van de 'esprit de sérieux', de oprechte betrokkenheid bij het spel, die Bourdieu noodzakelijk acht om een positie in het veld te verwerven, leverde Duchamp kritiek op de fanatieke ernst waarmee revoluties bevochten worden, en – zowel in zijn publieke presentatie als door middel van zijn werk – op de drijvende kracht achter al die revoluties: originaliteit en onderscheidingsdrang.[895] Juist door díe houding onderscheidde hij zich van zijn collega's.

In een tijd waarin volgens Bourdieu de revolutie tot model is geworden van hoe je in het veld bestaansrecht verwerft, waarin het abnormale wordt genormaliseerd (Heinich), waarin de breuk tot traditie is uitgegroeid (Paz) en waarin het onvoorspelbare voorspelbaar werd (Calinescu)[896] slaagde Duchamp erin origineel te zijn door resultaten van massaproductie tot kunst te verheffen en door niet het zoveelste vaandel van de esthetische vernieuwing te dragen, maar van een afstand te reflecteren op al het vaandelgezwaai in dienst van het 'schone', het 'nieuwe' en het 'ware'. Het vernieuwende van Duchamps kunstenaarschap ligt niet alleen in zijn breuk met de Kantiaanse schoonheidsleer, maar ook in de hoogst paradoxale vernieuwing van de breuk met de traditie van de breuk.

---

maar te midden van cartoonisten,' zegt hij tegen Cabanne. (Cabanne 1991, p. 20) In 1915 verruilt Duchamp Parijs voor New York, waar hij een groot deel van zijn leven zal doorbrengen. Bij de Amerikaanse kunstcriticus Walter Pach voert hij een weerzin tegen het artistieke milieu als reden aan voor zijn vertrek: 'For a long time and even before the war, I have disliked this "artistic life" in which I was involved. – It is the exact opposite of what I want. So I had tried to somewhat escape from the artists through the library. Then during the war, I felt increasingly more incompatible with this milieu. I absolutely wanted to leave. Where to? New York was my only choice, because I knew you there. I hope to be able to avoid an artistic life there, possibly with a job that would keep me very busy.' (geciteerd naar: Tomkins 1996, p. 141-142. Zie ook: Cabanne 1991, p. 12-13 en p. 81. Met 'the library' doelt Duchamp op de Bibliothèque Sainte-Geneviève, waar hij in 1913 als bediende werkte.)

[894] Geciteerd naar: Sanouillet & Peterson 1973, p. 185.

[895] Zo zegt hij eens in een interview: 'People took modern art very seriously when it first reached America because they believed we took ourselves very seriously. A great deal of modern art is meant to be amusing.' (geciteerd naar: Tomkins 1996, p. 226.)

[896] Bourdieu 1994, p. 156-157, Heinich 1996b, p. 143, Heinich 2003, p. 109, Paz 1976, p. 10-28, Calinescu 1987, p. 146.

Wie de culturele wereld beschouwt als een immanente structuur waarbinnen kunstenaars niet ongestraft vragen kunnen stellen over hun bestaan als kunstenaar en de sociale voorwaarden die dat bestaan mogelijk maken – een structuur dus waarbinnen kunstenaars bedwelmd zijn door de illusio – ervaart bij een kunstenaar als Duchamp eenzelfde sensatie als de lezer van een roman die plotseling wordt geconfronteerd met een parabasis terwijl hij veronderstelt dat verteller en personages volledig onder invloed staan van de artistieke illusie. Deze sensatie wordt in beide gevallen veroorzaakt door reflectie van actoren op de structuur waarin ze zich bevinden. Het ligt voor de hand dat hoe structuralistischer de blik van de toeschouwer is, des te groter de sensatie is die de reflectie bij de toeschouwer teweeg brengt.
Bourdieu laat zo nu en dan blijken dat ook hij de reflectieve sensatie bij Duchamp ervaart, maar de paar passages waarin hij zich daar rekenschap van geeft, worden aan het zicht onttrokken door de gedeelten waarin hij Duchamp wat simplistisch terugbrengt tot illustratiemateriaal voor zijn theorieën over illusio en de charismatische ideologie.[897] Bourdieu benadrukt, met andere woorden, dat Duchamps charisma in staat bleek om zelfs het meest ordinaire object tot kunstwerk te verheffen, terwijl Duchamps readymades juist dat charisma en de notie van het 'verheffen' ironiseren. Dat Bourdieu dat doet, is niet verwonderlijk, want een reflectief kunstenaarschap als dat van Duchamp levert problemen op voor de structuralistische tendens in zijn cultuursociologie, voor de 'fundamentele wetten' die in het culturele veld zouden heersen en in potentie ook voor Bourdieus reputatie als deconstructivist van het 'sacrale eiland' dat de kunstwereld is.

Heteronomie versus autonomie

Na de Tweede Wereldoorlog is het terrein dat Duchamp betrad verder ontgonnen door bewegingen als Fluxus en Pop Art, kunstenaars als Andy Warhol, Piero Manzoni, John Cage en Joseph Beuys. Naast het feit dat deze kunstenaars de Kantiaanse schoonheidsleer verder ondergroeven en ervoor zorgden dat letterlijk ieder object of zelfs een idee tegenwoordig een kunstwerk kan zijn – dit is de fascinatie van Danto en Baudrillard – bestond een belangrijk deel van hun activiteiten uit het ironiseren van het charisma van de kunst en de kunstenaar. Manzoni exposeerde ballonnen gevuld met 'adem van de kunstenaar' (*Fiato d'Artista*, een project dat doet denken aan Duchamps *50 cc of Paris Air*), verkocht blikken met 30 gram 'kunstenaarsstront' tegen de goudprijs (*Merda d'Artista*) en produceerde een 'magische' sokkel (*Base magica*) die alles wat erop gezet werd tot kunstwerk transformeerde. Cage was niet alleen op zoek naar muziek die niet 'muzikaal' (wat hier wil zeggen: niet 'mooi') was, maar probeerde ook de kloof tussen kunstenaar en publiek te dichten door het publiek tot onderdeel te maken van de uitvoering – en je zou kunnen stellen dat hij daar met *4'33"* glansrijk in geslaagd is. Warhol hakte met succes in op de muur tussen kunst en commercie en schiep er een genoegen in om tegenover het dogma van uniciteit en originaliteit zijn methode van reproductie en herhaling te plaatsen. Dit kwam zowel tot uiting in de manier waarop hij zijn kunst produceerde (zeefdrukken, houten replica's), als in zijn onderwerpskeuze (verpakkingsmateriaal van massaproducten, beroemdheden), zijn omvangrijke netwerk en in zijn breed uitwaaierende activiteiten.[898] Zijn

---

[897] Een van de momenten waarop Bourdieu blijk geeft van wat ik de reflectieve sensatie noem, is wanneer hij in 'The Historical Genesis of a Pure Aesthetic' de activiteiten van Duchamp en Warhol als 'shock treatment' karakteriseert. Bourdieu schrijft daar: 'In fact, in order to awaken today's aesthete, whose artistic goodwill knows no limit, and to re-evoke in him artistic and even philosophical wonder, one must apply a shock treatment to him in the manner of Duchamp or Warhol, who, by exhibiting the ordinary object as it is, manage to prod in some way the creative power that the pure aesthetic disposition (without much consideration) confers upon the artist as defined since Manet.' (Bourdieu 1993 [1987], p. 265).

[898] Warhol begon zijn carrière als reclametekenaar, produceerde films en videoclips, lanceerde de Velvet Underground en produceerde hun eerste plaat, maakte ruzie met Bob Dylan en werd geadoreerd door David Bowie, ontwierp het

atelier noemde Warhol 'The Factory', waarmee hij niet alleen verwees naar de vroegere functie van het gebouw, maar vooral ook benadrukte dat hij en zijn collega's er *goederen* produceerden die vermarkt moesten worden.[899]
Warhol riep zichzelf uit tot 'Business Artist'[900]; een oxymoron vanuit de optiek van het autonome culturele veld. Hij was zich ervan bewust dat zijn fascinatie voor roem en mechanische productie een provocatie betekende ten opzichte van de principes van de 'zuivere' kunst, en dat was ook het geval met de onverschillige pose die hij vaak aannam als hij naar het effect van zijn activiteiten werd gevraagd. Illustratief is een passage uit een interview voor *Art News*, op dat moment (in 1963) een van de belangrijkste kunsttijdschriften van New York.

> [Warhol:] I think somebody should be able to do all my paintings for me. I haven't been able to make every image clear and simple and the same as the first one. I think it would be so great if more people took up silk screens so that no one would know whether my picture was mine or somebody else's.
> [Swenson:] It would turn art history upside down?
> [Warhol:] Yes.
> [Swenson:] Is that your aim?
> [Warhol:] No. The reason I'm painting this way is that I want to be a machine, and I feel that whatever I do and do machine-like is what I want to do.[901]

Twee jaar later, in 1965, leidde Warhols populariteit tot grote hectiek in een museum. De opening van een expositie in het Institute of Contemporary Art in Philadelphia trok 2000 belangstellenden, in een zaal die er maximaal 700 kon bevatten. De organisatie had voor de gelegenheid de entourage van The Factory nagebootst: de vloer was zilver geverfd en er klonk rockmuziek. Toen Warhol en zijn toenmalige 'superster' Edie Sedgwick per limousine arriveerden, raakte de menigte buiten zinnen. Om calamiteiten te voorkomen werd Warhol, die zich slechts kort had laten zien, door het plafond naar het dak van het gebouw gebracht, en vervolgens door politieauto's afgevoerd. Kunsthandelaar Leo Castelli vergeleek de situatie met Beatlemania, en organisator Sam Green legde de link met die andere popgroep:

> I looked at Andy and he'd turned white with fear. It wasn't anger the crowd was expressing, it was hero worship. They wanted to touch him. It was as if Mick Jagger had been stuck on the subway and discovered by teenage girls. He was pinned against the wall. I think it was the moment that Andy knew he was a star.[902]

Dergelijke taferelen zijn moeilijk voor te stellen in een autonoom cultureel veld zoals Bourdieu dat schetst. Niet alleen wordt een kunstenaar hier aanbeden alsof hij een rockster is, dat gebeurt ook nog eens in een museum, de plaats die Bourdieu omschrijft als het heilige der heiligen, een 'tempel' waarin slechts een select clubje 'uitverkorenen' de mogelijkheid wordt geboden zijn riten uit te voeren.[903] De celebratie van kunst is op die avond in oktober 1965 volmaakt tegengesteld aan het gecultiveerde spel voor ingewijden dat Bourdieu schetst.

Love You Live-logo voor de Rolling Stones, werkte voor het Iraanse hof en voor Amerikaanse presidentskandidaten, en fotografeerde sporthelden als Mohamed Ali, O.J. Simpson, en Pele.
899 Vgl. Zahner 2006, p. 246.
900 Warhol [1977], p. 92.
901 Swenson 2004, p. 17-18.
902 Geciteerd naar: Bockris 1989, p. 175-176.
903 In 'A Sociological Theory of Art Perception' schrijft Bourdieu dat musea hun werkelijke functie verhullen, die ligt in het vergroten van het verschil tussen ingewijden en niet-ingewijden. 'Everything, in these civic temples in which bourgeois society deposits its most sacred possessions, that is, the relics inherited from a past which is not its own, in these holy places of art, in which the chosen few come to nurture a faith of virtuosi while conformists and bogus devotees come and perform a class ritual, old palaces or great historic homes to which the nineteenth century added imposing edifices, built often in the Greco-Roman style of civic sanctuaries, everything combines to indicate that the world of art is as contrary to the world of everyday life as the sacred is to the profane. (Bourdieu 1993 [1968], p. 236-237). Zie in dit verband ook: Bourdieu 1984a, p. 30, 272, Bourdieu 1993 [1987], p. 257, Bourdieu 1994, p. 352-353.

Kunstenaars als Duchamp en Warhol verzetten zich dus tegen een aantal belangrijke waarden van het culturele veld. Er zijn twee volledig verschillende manieren om, gebruikmakend van Bourdieus terminologie, tegen dat verzet aan te kijken. De eerste manier komt dicht in de buurt van Bourdieus eigen visie (hoewel Bourdieu zich nauwelijks over Warhol en neo-avantgardistische stromingen heeft uitgelaten). Ze behelst dat het veld autonomer is geworden door het verzet van kunstenaars tegen de status quo en door de openlijke reflectie van kunstenaars op hun sociale rol. Het verzet kan dan worden opgevat als moment waarop het antagonisme van de avant-garde zich tegen zichzelf keert. Nu het onvoorspelbare voorspelbaar is geworden, wordt er een breuk met de traditie van de breuk doorgevoerd. Tegen het dogma van originaliteit brengen kunstenaars experimenten in met reproductie en massaproductie, in plaats van belangeloos tonen ze zich belanghebbend. De uiterste – en paradoxale – consequentie van deze visie is dat de commercialiteit van Warhol als een bewijs wordt gezien van toenemende autonomisering van het veld, omdat voor een werkelijk begrip van de breuk die hij doorvoert kennis van de geschiedenis van het veld vereist is. Het antagonisme van Warhol keert de omgekeerde economie van het culturele veld opnieuw om, en zet haar dus weer rechtop.

De tweede visie houdt in dat er met Duchamp (en de historische avant-garde) een beweging is ingezet naar een grotere heteronomie van het culturele veld. Grenzen tussen zuivere en onzuivere kunst vervagen, cultureel en economisch kapitaal worden in toenemende mate uitwisselbaar. Een kunstenaar hoeft niet meer noodzakelijk aan het stereotype van het getourmenteerde genie te beantwoorden om, ook in symbolisch opzicht, succesvol te zijn. Er wordt in dit verband ook wel gesproken van een 'pluralisering' of een 'democratisering' van het culturele veld.[904]

De eerste visie lijkt wellicht minder houdbaar dan de tweede. Ze komt dan ook vooral van pas voor wie belangen heeft te verdedigen in het autonome culturele veld. We vinden haar terug bij Bourdieu zelf – een deel ervan althans, want van een wérkelijke herschrijving van de regels van de kunst is volgens hem geen sprake – en bijvoorbeeld in de jaren zestig bij de nieuwe, postmoderne Amerikaanse kunstkritiek die Warhols kunst intellectueel wilde rechtvaardigen.[905] Maar ook Peter Bürger komt in *Theorie der Avantgarde* dicht in de buurt van deze visie. Hij stelt dat de neo-avantgarde van Warhol en de zijnen de aanval teniet heeft gedaan die de historische avant-garde uitvoerde op de autonome positie die 'de institutie kunst' in de burgerlijke maatschappij innam. Bürger meent dat de neo-avant-garde de principes van de historische avant-garde incorporeerde in de institutie kunst, die daarmee haar autonome status heeft behouden en zelfs heeft versterkt: 'Neoavantgardistische Kunst ist autonome Kunst im vollen Sinne des Wortes, und das bedeutet: sie negiert die avantgardistische Intention einer Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis.'[906]

De tweede visie is tegenwoordig wijdverbreid, zeker onder onderzoekers die zich recentelijk en vanuit cultuursociologisch perspectief hebben beziggehouden met het fenomeen van de kunstenaar als ster. De Duitse sociologe Nina Tessa Zahner publiceerde in 2006 een omvangrijk onderzoek naar het kunstenaarschap van Andy Warhol en het Amerikaanse culturele veld in de twintigste eeuw. Haar boek draagt de veelzeggende titel *Die neuen Regeln der Kunst*. Zij betoogt dat er in de jaren zestig in Amerika een nieuw subveld binnen het culturele veld ontstond: het veld van de uitgebreide productie ('erweiterten Produktion'). Dit nieuwe veld neemt zowel wezenlijke kenmerken van het subveld van de zuivere, als van dat van de grootschalige productie over. Economisch kapitaal kan binnen dit nieuwe subveld wel degelijk een positieve bijdrage leveren

[904] Vgl. Sassower & Cicotello 2000, Glass 2004, Zahner 2006.
[905] Vgl. Zahner 2006, p. 262-263.
[906] Bürger 1974, p. 80. Voor kritiek op deze stelling van Bürger, zie: Foster 1996, Webber 2004, Scheunemann 2000, Scheunemann 2005.

in het symbolische legitimeringsproces.[907] Hoewel Zahner stelt in de geest van Bourdieu te werken, legt ze met de oplossing die ze kiest feitelijk een bom onder Bourdieus dichotomische model. Dat blijkt ook als ze Bourdieu aan het einde van haar werk opvoert als representant van de 'ideologische starheid' die de kunstwereld volgens haar lang heeft beheerst, en hem verwijt dat hij belangrijke democratiseringsimpulsen in de kunst negeert.[908]

Ook het werk van Joe Moran (*Star Authors*, 2000) en Loren Glass (*Authors Inc.*, 2004) kan in die tweede visie worden ingedeeld. Moran en Glass houden zich bezig met veranderingen in de positie van de Amerikaanse schrijvers in de twintigste eeuw, en bedienen zich daarbij van Bourdieus terminologie. Beiden beschrijven hoe het romantisch-modernistische beeld van de schrijver als 'genie' heeft kunnen uitgroeien tot een beeld van de schrijver als ster. Glass betoogt dat veel schrijvers die als *high modernist* bekend stonden hebben bijgedragen aan deze omwenteling, doordat ze het charisma van de kunstenaar commercieel hebben geëxploiteerd. Volgens hem is het tijdperk waarin hoge en lage cultuur tegenover elkaar stonden definitief afgesloten, want subvelden van beperkte en grootschalige productie zouden inmiddels niet meer te onderscheiden zijn. Ook Moran stelt dat cultureel en economisch kapitaal tegenwoordig steeds beter uitwisselbaar zijn, onder andere door toedoen van schrijvers zelf.[909]

De twee zienswijzen die ik hierboven heb beschreven zijn elkaars antithese: de ene gaat uit van een toenemende autonomie, de andere van een toenemende heteronomie van het culturele veld. Beiden echter breken met het statische, structuralistische aspect van Bourdieus cultuursociologie, waarin de geschiedenis van het culturele veld als een soort autonomistisch perpetuum mobile wordt voorgesteld, aangedreven door door de illusio gedrogeerde actoren. De kunstenaars die in de twintigste eeuw reflecteren op de regels van de kunst maken die regels tot onderdeel van het spel dat ze spelen. Daarmee doen ze afbreuk aan het idee dat deze regels onveranderlijk en universeel zijn, ongeacht of hun motivatie daarvoor ligt in de sfeer van een avant-gardistisch antagonisme (zoals de 'intellectuele' grappenmakerij van Duchamp vaak wordt beschouwd) of in een werkelijke behoefte om de grens te doorbreken tussen kunst en geld en tussen kunstenaar en burger (zoals Warhol meestal wordt geportretteerd).

Zo bevindt het reflectieve kunstenaarschap zich midden in de blinde vlek van Bourdieu. Alleen omdat Bourdieu goeddeels voorbij gaat aan het feit dat actoren in het veld vrijelijk discussiëren over de set regels die hij 'niet ter discussie staande discussievoorwaarden' noemt, een discussie waarbij geen enkele wet zo gezaghebbend is dat hij niet overtreden, en geen enkel taboe zo groot is dat het niet benoemd of doorbroken kan worden, alleen daarom kan hij iedere aanval op de status quo van het culturele veld – vooral in zijn meer activistische teksten – opvoeren als 'paard van Troje', als het kwaad van buiten dat de autonome burcht bedreigt.[910] En het is alleen door de fundamentalistische, hypnotiserende kracht die hij aan de illusio van het culturele veld toeschrijft dat hij zichzelf, wanneer hij de actoren in dat veld focaliseert, ten tonele kan voeren als een barbaar die de poorten van de burcht komt inrammen, terwijl hij eigenlijk, zo verzekert hij, niets kwaads in de zin heeft.[911]

Voordat ik bij Reve terugkeer, is er nog een punt waar ik kort de aandacht op wil vestigen. Terwijl posities van actoren in Bourdieus voorstelling van het culturele veld vrij snel en eenduidig te bepalen zijn – een kunstenaar die zich commercieel opstelt hoort bijvoorbeeld thuis

---

[907] Precies hetzelfde stelt Jim Collins voor in *Bring On the Books for Everybody*, maar dan ten aanzien van het Amerikaanse literaire veld van de eenentwintigste eeuw. Hij schrijft: 'To recast Bourdieu's distinctions in reference to the current situation, popular literary culture depends on the development of another field *between* restricted and large-scale production, in which the delivery systems for literary experiences become increasingly large-scale, but the mechanisms of taste distinction appear to grow ever more intimate as reading taste becomes ever more personalized.' (Collins 2010, p. 33 (oorspr. curs.).)

[908] Zahner 2006, p. 284-292.

[909] Moran 2000.

[910] Zie over het 'paard van Troje': Bourdieu 1994, p. 268, p. 409-410, Bourdieu 1998, p. 70-71, 75.

[911] Zie bijvoorbeeld het voorwoord van *De regels van de kunst* (Bourdieu 1994, p. 11-16).

in het subveld van de massaproductie en maakt geen kans op consecratie in het subveld van de beperkte productie – is het tijdens en na het verzet van kunstenaars als Duchamp en Warhol niet zonder meer duidelijk waar een kunstenaar precies staat. Als een kunstenaar commerciële activiteiten ontwikkelt, kan de intentie daarachter een antagonistische, 'artistieke' flirt met de commercialiteit zijn (de omkering van de omgekeerde economie dus), maar ook een oprechte, 'platte' zucht naar geld – of een combinatie van beide. De intentie is totaal verschillend, maar het resultaat is vrijwel hetzelfde. Het zelfreflectieve kunstenaarschap vertroebelt zo het zicht op de 'werkelijke' positie van kunstenaars, en dat bemoeilijkt de plaatsing van kunstenaars en hun werk op een continuüm tussen autonomie en heteronomie (de twee verschillende visies op de activiteiten van Duchamp en Warhol, die ik hierboven besprak, getuigen daarvan).
De openlijke reflectie van kunstenaars op zichzelf, op de functie van kunst en op de mechanismen van het culturele veld is op te vatten als een vorm van ironie zoals De Man die beschrijft en zoals Richard Rorty die in *Contingentie, ironie en solidariteit* tegenover het metafysische plaatst. En juist met deze ironie weet Bourdieu zich niet goed raad, want hij beschrijft bij voorkeur metafysici: mensen die samenvallen met de rol die ze spelen, mensen met een 'sociale identiteit zonder ambivalentie'.[912] Zo'n eenduidige sociale identiteit is vervolgens goed vast te pinnen op een positie in de tweedimensionale ruimte van het culturele veld. Juist kunstenaars als Duchamp en Warhol bemoeilijken deze positiebepaling. Zij stonden immers bekend om hun ambivalentie; Duchamp omdat hij geen kunstenaar wilde zijn maar er toch een was, en omdat hij er genoegen in schiep zichzelf voortdurend tegen te spreken,[913] Warhol omdat hij nog nadrukkelijker dan Duchamp publiekelijk maskers opzette en zo de vraag wie de 'echte' Warhol was wel opwierp, maar tegelijk onbeantwoordbaar maakte.[914] Duchamp en Warhol hadden dus niet het 'oprechte' imago dat volgens Bourdieu vereist om te kunnen functioneren in het culturele veld.

Reve en de streep onder de illusio

Wat heeft Reve gemeen met kunstenaars als Duchamp en Warhol, met avant-gardistische bewegingen als Dada, Pop art en Fluxus? Heel veel, en tegelijk heel weinig. Om met dat laatste te beginnen: Reve had een uitgesproken afkeer van alles wat naar experimentele kunst rook, of dat nu associatieve poëzie was, een non-figuratief schilderij (waar je, in zijn woorden, 'niet eens van kunt zien wat of dat het voorstelt'[915]) of een theatervoorstelling die zich niet aan de 'onwrikbare wetten' van het drama hield. Avant-garde stond voor hem gelijk aan creatieve onmacht, een inhoudsloos streven naar vernieuwing om de vernieuwing. In plaats van originaliteit predikte Reve traditie en vakmanschap. Vanaf de jaren zestig verbond hij zijn aversie jegens experimentele kunst aan die jegens sympathisanten met het communisme en de provobeweging. Zo creëerde hij een vijand met een duidelijk profiel: de creatief impotente, avant-gardistische communist.
Wat Reve echter sterk aan Duchamp en Warhol bindt, is dat hij net als zij de principes die Bourdieu 'regels van de kunst' noemt tot fundament van zijn zelfrepresentatie en provocaties maakte. Ook een belangrijk deel van Reves kunstenaarschap bestaat uit reflectie op het culturele spel en uit bewuste overtredingen tegen de dogma's van het subveld van de beperkte productie in het culturele veld. Daarmee bevindt het kunstenaarschap van Reve zich evenals dat van

---

912 Bourdieu 1994, p. 28. Zie hierover ook hoofdstuk 1 (Rorty) en 5 (De Man) van dit boek.
913 Zie in dit verband: Cabanne 1991, p. 133.
914 Een voorbeeld uit vele is het motto dat is meegegeven aan de interviewbundel *I'll Be Your Mirror*. 'JORDAN CRANDALL: Do you look at yourself in the mirror? ANDY WARHOL: No. It's too hard to look in the mirror. Nothing's there.' (Goldsmith 2004)
915 *VW VI*, p. 439.

Duchamp (en Warhol) in Bourdieus blinde vlek. Reves positioneert zich echter nog meer dan Duchamp in het centrum van die vlek.

De Duchamp die een plaats heeft veroverd in de kunstgeschiedenis is de Duchamp van de readymades. Dat is de Duchamp waar Heinich over schrijft als ze het heeft over de 'drie grote kunstenaars van de twintigste eeuw',[916] en dat is de Duchamp die volgens Danto het einde van de Kantiaanse esthetica markeert. Zoals gezegd bespotten Duchamps readymades de mechanismen waardoor ze kunnen functioneren: de illusio en de charismatische ideologie. Om die spot aan het licht te brengen, is echter nog wel een interpretatieslag nodig – al is het alleen maar omdat een readymade geen discursieve uiting is. In tegenstelling tot Duchamp heeft Reve zich vanaf het begin van zijn schrijverschap toegelegd op het expliciet benoemen, ridiculiseren en ironiseren van de illusio en de charismatische ideologie. Aanvankelijk deed hij dat nog buiten zijn oeuvre (denk aan 'De overschatting'), maar later ruimde hij er ook binnen zijn werk plaats voor in. Vanaf het begin van de jaren zestig, om precies te zijn in de teksten die zijn gebundeld in *Op weg naar het einde*, brengt hij zijn meningen over de bohémien (Bourdieus puurste representant van het subveld van de beperkte productie) en over de relatie tussen kunst en geld ook binnen zijn oeuvre zo duidelijk naar voren dat er geen exegeet aan te pas hoeft te komen om te vertellen wát hij doet (maar wel, dat hoop ik althans, waarom het zo bijzonder is wat hij doet). Die positionering behoorde tot de kern van zijn zelfrepresentatie, en vond, en vindt, nog steeds weerklank bij het publiek. Zo lijkt de term 'volksschrijver' tot zijn vaste epitheton te zijn uitgegroeid, en vallen kreten als 'de schrijver heeft een winkel' en 'leve het kapitalisme' vaak als zijn schrijverschap ter sprake komt. Bovendien wiste Reve vanaf het einde van de jaren zestig, net als Duchamp, de notie van een oprechte, authentieke persoonlijkheid uit – de notie die door de critici vaak als kwaliteitsargument werd gebruikt.

Reve is daarom, meer nog dan Duchamp, het voorbeeld bij uitstek van een kunstenaar die Bourdieus 'waarheid' over kunst *niet* aan het zicht heeft onttrokken, maar zijn publiek die waarheid juist onophoudelijk voor de voeten heeft geworpen. Zijn singulariteit bestond voor een belangrijk deel uit zijn ostentatieve spel met de regels van de kunst en, paradoxaal genoeg, uit zijn dinstinctie ten opzichte van het *model* van singulariteit, de normalisatie van het abnormale.

Ik wil, op deze laatste pagina's, enkele concluderende opmerkingen maken over Reves schrijverschap, en over de bruikbaarheid van Bourdieus theoretisch instrumentarium. Een analyse van Reves schrijverschap, zoals ik die in de voorgaande hoofdstukken heb uitgevoerd, brengt zowel de kracht als de zwakte van Bourdieus model aan het licht. Bourdieus theorieën over de culturele wereld, en meer specifiek de opposities kunstenaar-burger en kunst-geld die de basis van die theorieën vormen, blijken bijzonder bruikbaar om het eigene – de singulariteit – van Reves schrijverschap te beschrijven. Die opposities ervoer Reve als realiteiten, net als veel van de regels en mechanismen van het culturele veld die Bourdieu zichtbaar maakte. Maar omdat een belangrijk deel van Reves schrijverschap bestond uit het doorbreken van die opposities, uit overtredingen tegen die regels en uit het benoemen van die mechanismen, wordt in dat schrijverschap de relativiteit zichtbaar van veel van wat Bourdieu als absoluut, universeel en tijdloos voorstelt. Reve maakte de regels van het spel tot onderdeel van het spel, en veel van zijn 'overtredingen' waren een in zowel symbolisch als economisch opzicht lucratieve vorm van distinctie. Ze zorgden wel voor discussie, maar hebben hem niet tot tweederangs schrijver gedegradeerd. De regels van de kunst bleken in Reves geval niet veel meer te zijn dan etiquette: omgangsvormen uit het verleden die in het heden soms een wat potsierlijke indruk maken. Reves belangrijkste overtredingen van Bourdieus regels waren zijn gekoketteer met het beeld van de kunstenaar als ambachtsman, zakenman en burger, het openlijk streven naar roem en

[916] Heinich 2003, p. 110.

geld, de aversie tegen originaliteit en experiment, het breken met de eis van oprechtheid en, vooral, het benoemen en deels deconstrueren van de illusio en de charismatische ideologie. Ik behandel deze overtredingen hieronder in samenhang, en in de chronologische lijn die ik dit boek heb aangehouden.
Vanaf de eerste jaren van zijn schrijverschap, om precies te zijn vanaf het moment dat *De avonden* de tongen van de critici losmaakte, keert Reve zich tegen de in zijn ogen overtrokken en irrationele waardering van het publiek voor de kunstenaar. In zijn bijdrage in *De groene Amsterdammer* van 14 februari 1948 bekritiseert hij de charismatische ideologie. Reve toont zich in dat stuk verontwaardigd over het 'gezag' dat hem louter ten deel zou vallen omdat hij een roman heeft gepubliceerd. Aan diezelfde verontwaardiging geeft hij later im- en expliciet uiting in vele teksten waarin hij zichzelf als schrijver opvoert. Gorré Mooses' 'Gesprek met Van het Reve' is in dit opzicht een sleuteltekst, en markeert een omslag in zijn zelfrepresentatie. Reve doet zich hier voor als een door een eenvoudige journalist bewierookte schrijver, speelt via de vooronderstellingen van Gorré Mooses en een verwijzing naar Nescio's 'Mene tekel' met het stereotypische beeld van de kunstenaar als bohémien, en formuleert opvattingen over literatuur en kunst die in de rest van zijn schrijverschap vrijwel ongewijzigd zullen blijven.
Enkele jaren later zoekt en vindt Reve de aandacht van media en publiek, en die zal hij tot het einde van zijn loopbaan weten vast te houden. Zijn verontwaardiging over symptomen van de charismatische ideologie bij het publiek verplaatst zich in de jaren zestig langzaam naar de symptomen die hij bij zijn collega's ontwaart. Hij keert zich af van kunstenaars die menen dat ze het stereotype van de bohémien (moeten) belichamen, die zichzelf afwisselend als 'god' en 'nietsnut' beschouwen en die zichzelf onder geen beding als producent van handelswaar willen zien. Het stereotype van de bohémien kan volgens Reve echter wél ingezet worden als onderdeel van een imagocampagne, zoals hij benadrukt in zijn bemoeienissen met de carrière van Frans Lodewijk Pannekoek. Net zoals op veel andere momenten brengt Reve hier naar de oppervlakte wat volgens Bourdieu altijd verborgen dient te blijven: hij verklaart openlijk op jacht te zijn naar symbolisch en economisch kapitaal (voor zowel zichzelf als zijn collega) én hij vestigt de aandacht op de strategieën van die jacht.
In lijn met de adviezen aan zijn collega profileert Reve zichzelf in de campagne voor Pannekoek niet alleen als literaire zakenman, maar ook als bohémien. Het verbinden van twee posities die in Bourdieus weergave van het culturele veld als tegenstelling worden ervaren – een verbinding die bijvoorbeeld ook tot uiting komt in de keuze voor epitheta als 'burger-schrijver' en 'koninklijke volksschrijver' – maakt het moeilijk, zo niet onmogelijk, om Reve ergens vast te pinnen op het continuüm tussen de polen van autonomie en heteronomie. Sterker nog: de karikaturen die Reve maakt van de posities waarmee hij zich verbindt maken duidelijk dat het hem ook te doen is om de provocatie die in het verstoren van die vaste indelingen besloten ligt. Door dit 'detached engagement', om met Sassower en Cicotello te spreken, maakt hij nadrukkelijk een spel van de strijd om symbolisch en economisch kapitaal.[917] Daarmee onttrekt hij zich aan de hypnotiserende kracht van de illusio en handelt hij in strijd met Bourdieus theorieën, paradoxaal genoeg juist omdat hij Bourdieus analyse dicht nadert. Want ook Bourdieu typeert de strijd in het culturele veld voortdurend als spel, maar hij meent zich daarmee te onderscheiden van zijn analyseobject: het spel zal volgens de deelnemers aan het spel nooit als spel worden ervaren – en in de zeldzame gevallen waarin dit wel gebeurt, kunnen ze er slechts in raadselen over spreken. Overigens nuanceert Reve zijn jacht op roem en geld in heel wat passages waarin hij meer naar

[917] Sassower en Cicotello gebruiken de term 'detached engagement' in hun studie naar de relatie tussen avant-gardistische kunst, maatschappij en commercialiteit. Kenmerkend voor de avant-gardist achten zij een precaire balans tussen een commerciële opstelling én het gelijktijdig ter discussie stellen van die commercialiteit. Zij definiëren het 'detached engagement' van kunstenaars als 'their self-conscious and deliberate attempt to fully participate in the commercial world of late capitalism while maintaining a distance that allows a critical perspective.' (Sassower & Cicotello 2000, p. 81.)

het stereotype van de romantische kunstenaar toe beweegt. Zo stelt hij zich, al dan niet strategisch, óók regelmatig als onbaatzuchtige kunstenaar op. Dat is bijvoorbeeld het geval wanneer hij schrijft slechts geld te willen verdienen om 'zonder hinderlijke en belemmerende' armoede te kunnen leven en schrijven, of om alles aan Teigetje te kunnen nalaten.[918]
In plaats van belangeloos toont Reve zich meestal uitermate belanghebbend, in plaats van zich te voegen naar het dogma van originaliteit en de traditie van de breuk is hij origineel door te breken met de traditie van de breuk. *Épater le bourgeois*, het mantra van de avant-gardisten van het eerste uur, presenteert hij als een cliché. En op het moment dat dat cliché in Nederland nieuw leven ingeblazen wordt door de jongerencultuur van de jaren zestig en de groeiende sympathie met het door Reve zo gehate communisme, zet hij er een soort *épater l'artiste* tegenover. In contrast met het beeld van de kunstenaar als anti-burger, als een met de maatschappij in oorlog levend, onaantastbaar genie, presenteert Reve zichzelf als burger, winkelier, ambachtsman, zakenman en anti-intellectueel. Het is tekenend dat Reve zich in dit verzet tegen de 'abnormale' kunstenaar bedient van hetzelfde, economische idioom als Bourdieu in zijn deconstructie van de religieuze culturele wereld. Ook Reve spreekt over zijn boeken als goederen en handelswaar, over 'werken en produceren', en over 'centen verdienen'. En dat is een provocatie voor wie zich aan de regels houdt van het autonome culturele veld zoals Bourdieu dat beschrijft, waarin een kunstenaar per definitie iets anders is dan een ambachtsman en schrijven iets anders dan een baan.[919] (Ook in dit opzicht lijkt Reve op Warhol, die zich als 'Business Artist' positioneerde en op Duchamp, die zich verzette tegen de romantische verering van de kunstenaar en graag had gezien dat kunstenaars weer als ambachtslieden te boek zouden staan.[920]). Deze postitionering bleek ook een succesvolle vorm van distinctie in de wereld waarin Reve zich bevond, zoals de reacties op leuzen als 'Leve het kapitalisme' en 'Kunst moet commercieel zijn' duidelijk maken.
In het eerste deel van dit boek, dat grofweg samenvalt met de eerste vijfentwintig jaar van Reves loopbaan, heb ik me geconcentreerd op Reves reflectie op de illusio en de charismatische ideologie. Ik beschreef hoe Reve zich positioneerde in de literaire wereld van zijn tijd en hoe hij een beeld van de culturele wereld construeerde én deconstrueerde, een beeld dat veel overeenkomsten vertoont met Bourdieus subveld van de beperkte productie binnen het culturele veld. In het tweede en derde deel richtte ik mij op de vele manieren waarop Reve zowel binnen als buiten zijn oeuvre zijn publieke identiteit destabiliseerde, en op de oprechtheidskwestie die zo ontstond. Ik besef dat een dergelijke indeling de indruk kan wekken dat ik het bestaan veronderstel van een breuklijn in Reves schrijverschap, een lijn die zijn carrière keurig in twee gelijke delen opsplitst. Dat is niet zo. Ook na 1972 blijft Reve zich cynisch en ironisch uitlaten over de illusio en het charisma van de kunstenaar, en worden de vele stereotypische bohémiens en experimentele kunstenaars in zijn werk door de protagonisten afwisselend bespot en veracht. Zo loopt er in *De stille vriend* (1984) een experimentele schrijver rond met een drankprobleem en dédain voor 'de grote massa', een figuur die bij de hoofdpersoon George Speerman intense weerzin opwekt.[921] En Raphaël Wessel, de protagonist uit *Het hijgend hert* (1998), heeft besloten niet met andere kunstenaars om te gaan. Een wijze

[918] Zie: *VW II*, p. 140-141, p. 264.
[919] Bourdieu 1993 [1985], p. 130, Bourdieu 1994, p. 348-349.
[920] Zo zegt Duchamp in een van zijn gesprekken met Cabanne: '[...] eigenlijk geloof ik niet in de scheppende rol van de kunstenaar. Hij is een heel gewoon mens. Hij houdt zich bezig met het verwezenlijken van een aantal dingen, maar ook een zakenman verwezenlijkt een aantal dingen, ziet u? [...] iedereen maakt iets en zij die iets maken op een doek met een lijst eromheen, heten artiesten. Vroeger werden ze benoemd met een woord waaraan ik de voorkeur geef: ambachtslieden.' (Cabanne 1991, p. 10-11)
[921] *VW IV,* p. 324-338. Diezelfde Speerman bedenkt cynisch dat er voor wie niet schilderen kan een oplossing is: je maakte 'een doek van anderhalve meter hoog en 22 meter breed, zodat je zeker was van ruzie met de direksie van het museum, en daarmede bewezen had een door de domme burgerij mishandeld genie te zijn', en de verteller voegt daaraan toe: 'De echt parasitaire, bij voorbaat gesubsidieerde terreurkunst van veel later [dit gedeelte van het verhaal speelt in 1962, EP], van de aaneengelaste, tonnen wegende scheepsplaten die door de museumvloer zakten, of van het "concert voor orkest en 18 pianoos" was toen nog niet uitgevonden.' (p. 331)

beslissing, vindt de verteller, want: 'Het was een tijd waarin de kunstenaars met het geringste of zelfs een geheel ontbrekend talent de dienst uitmaakten, zodat de musea vol hingen met werk dat eigenlijk in de vuilnisbak thuis behoorde.'[922]
Toch is de tweedeling waar ik voor gekozen heb niet geheel arbitrair of slechts ingegeven door een hang naar symmetrie. Terwijl Reve aan het eind van de jaren zestig nog opzien kon baren met kreten als 'Kunst moet commercieel zijn', is zijn commentaar op de illusio en charismatische ideologie een aantal jaren later verworden tot een vast attribuut van zijn publieke identiteit. Het leent zich dan, net als bijvoorbeeld zijn homoseksualiteit, katholicisme en zijn voorstelling van God als ezel, uitstekend voor de van zelfparodie doortrokken *Grote Gerard Reve Show*. De distinctieve kracht van dat deel van zijn zelfrepresentatie is dus duidelijk afgenomen in de tweede helft van zijn schrijverschap. Bovendien is er in de jaren zestig en zeventig een verschuiving te zien in Reves reputatie en zelfrepresentatie als het om zaken als oprechtheid en authenticiteit gaat. Hoewel ironie ook in de jaren zestig al tot de vaste kenmerken van Reves stijl en zelfrepresentatie werd gerekend, zagen de literaire critici en collega-schrijvers Reve ten tijde van de publicatie van *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* vooral als een zeer ernstig, melancholiek en oprecht schrijver. Dat beeld zou kantelen in de jaren zeventig, als men meent dat de authentieke Reve steeds minder zichtbaar wordt door alle poses die hij aanneemt, door het effectbejag en het routinematige van zijn werk.
Vanaf het einde van de jaren zestig begint Reve de oprechtheidskwestie die rond hem is ontstaan te incorporeren in het imago dat hij voor zichzelf construeert. Dat doet hij niet alleen door er rechtstreeks naar te verwijzen, maar vooral ook door voortdurend het contrast te zoeken in zijn zelfrepresentatie en door fictie met werkelijkheid te vermengen in autobiografische teksten, in interviews en tijdens tv-optredens. Het hoge autobiografische gehalte van Reves teksten en het spel dat hij binnen en buiten zijn werk speelt met fictie en realiteit vormen niet alleen een probleem voor narratologen die, in lijn met het New Criticism, menen dat een werk zich als een autonoom universum moet aandienen. Ook wie in een werk juist op zoek is naar de intentie van de maker, raakt bij Reve gemakkelijk verward door de tegenstrijdige verhalen die hij over zichzelf vertelt en ziet zich geconfronteerd met de zich steeds weer aandienende, maar onbeantwoordbare vraag waar de 'echte' Reve zich toont, en waar er geposeerd wordt.
Reve maakt de oprechtheidskwestie tot een esthetisch spel. Hij gebruikt haar als literair motief, en verwerkt haar in de structuur van zijn verhalen en publieke optredens door via parabases en hyperparabases de vooronderstellingen van de lezer en van de televisiekijker te doorkruisen. Door voortdurend het kunstmatige van zijn optreden te benadrukken, zich te presenteren als een mobiele identiteit en zich op te houden in het schemergebied tussen werkelijkheid en fictie, zondigt Reve tegen het dogma van de oprechtheid, de oprechtheid die volgens Bourdieu een voorwaarde is voor symbolische effectiviteit.[923] Aanvankelijk zorgt dat voor rumoer, maar uiteindelijk bereikt Reve de status van wat ik, in een uitbreiding van dit narratologische concept, een expliciet-impliciete auteur heb genoemd. Hij krijgt een bijna ongelimiteerde vrijheid in zijn handelen, met als keerzijde dat provocatie vrijwel onmogelijk wordt.
Zo laat Reve zich typeren als een schrijver die op allerlei niveaus constructies zichtbaar maakte: van de literaire wereld waarin hij zich bevond, van zijn eigen imago, en – vooral vanaf de jaren zeventig – van zijn literaire werk. In een roman of toneelstuk kan het markeren van de constructie een sensatie veroorzaken. De lezer of toeschouwer wordt herinnerd aan een afspraak die hij juist trachtte te vergeten, en realiseert zich opnieuw dat de gerepresenteerde wereld niet 'natuurlijk' is, maar kunstmatig. Hoe sterker de artistieke illusie is, hoe groter het effect als ze wordt gemarkeerd en doorbroken. De schok van een parabasis is dus sterk voor wie

[922] *VW V*, p. 610.
[923] Bourdieu 1984a, p. 240, Bourdieu 1989 [1977], p. 261, Bourdieu 1994, p. 203.

een verhaal leest in de veronderstelling dat personages en verteller gevangen zitten in de structuur van het verhaal, en niet bevoegd zijn om buiten dat verhaal te stappen en te reflecteren op de rol die zij spelen. Reve zorgde niet alleen op het microniveau van zijn werk voor deze reflectieve sensatie, maar ook op macroniveau, ten aanzien van het literaire 'veld' waarin hij zich bevond, en de rol die hij zelf in dat veld speelde. Hij onderstreepte dus zowel de artistieke illusie als de illusio. De sensatie van zijn reflectie op de illusio is groot – té groot – voor wie een structuralistische blik werpt op de culturele wereld en er, als Bourdieu, vanuit gaat dat alle actoren door die illusio zijn bedwelmd.
Anders dan bij Bourdieu staan bij Reve het object en het subject van analyse dicht bij elkaar. Terwijl Bourdieu, in zijn werk over het culturele veld, een natuurlijke afstand heeft tot zijn object omdat hij een wereld beschrijft waar hij zelf geen deel van uitmaakt, bevindt Reve zich midden in de wereld die hij beschrijft. Alleen al hierdoor krijgt zijn zelfrepresentatie onvermijdelijk de ironische toets die De Man voorstelt als een splitsing van het subject in een empirisch en een reflecterend deel. Precies met dit soort ironie weet Bourdieu zich niet goed raad, ook, denk ik, omdat het in potentie bedreigend is voor het symbolisch kapitaal dat hij voor zichzelf en de cultuursociologie nastreeft. De deconstructie van een religieuze gemeenschap, een wereld die bestaat bij gratie van een 'collectieve miskenning' en waarin men iedere vraag naar de fundamenten van het geloof als ketterij beschouwt, verliest immers haar exclusiviteit én een deel van haar geloofwaardigheid als de deconstructie en de rationalisering van het geloof ook blijkt plaats te vinden binnen die gemeenschap zelf.

Reve was een deconstructivist van zijn eigen schrijverschap, die het geloof in de kunst en de kunstenaar openlijk benoemde, bekritiseerde én benutte. Ik wil echter waken voor al te verstrekkende conclusies als zou Reve door zijn optreden het charisma van de kunstenaar of de 'cirkel van geloof' onherstelbare schade hebben toegebracht. Want natuurlijk is het perspectief dat ik voor dit onderzoek heb gekozen veel te nauw om zulke uitspraken te doen; een analyse van Reves schrijverschap is iets totaal anders dan een diachrone en overkoepelende analyse van het Nederlandse literaire veld. Ook heeft Reve tijdens zijn schrijverschap zelf de vruchten van het geloof geplukt, en hij gaf zich er rekenschap van dat hij juist door het geloof het podium heeft kunnen beklimmen waar vandaan zijn handelingen zichtbaar werden.
Bovendien zijn er weinig naoorlogse Nederlandse schrijvers aan wie tijdens en na hun leven zoveel 'religieuze' verering ten deel is gevallen. Er is de laatste jaren een levendige handel in de brieven die Reve schreef en de objecten die hij gebruikte. De week na zijn dood in april 2006 beheerste hij een week lang de Nederlandse kranten en de programma's van de publieke omroep. De eerste biografie die over Reve verschijnt telt zo'n 2500 pagina's en probeert alle details uit het leven van de schrijver zo nauwkeurig mogelijk vast te leggen.[924] Er bestaat op dit moment een Gerard Reve Genootschap, een Gerard Reve Museum, een Gerard Reve weblog, en zelfs een Gerard Reve startpagina en een Gerard Reve kalender op twitter.[925] Sommige plaatsen waar Reve heeft gewerkt en gewoond zijn tot pelgrimsoorden verworden. Zo wordt Huize Het Gras, Reves residentie in Greonterp, bijna dagelijks door bewonderaars bezocht. Recentelijk wees *de Volkskrant* nog een makelaar op zijn feilen omdat hij 'het belangrijkste' had nagelaten te vermelden in de omschrijving van een huis dat hij ter verkoop aanbood: vanuit de woning is Huize Het Gras te zien.[926]

---

[924] Op het moment van schrijven is het, in verband met een conflict tussen biograaf Nop Maas en Reves erfgenaam Joop Schafthuizen, onzeker of ook het derde deel van de biografie zal verschijnen.
[925] Voor de laatste drie, zie respectievelijk: gerardreve.web-log.nl, gerardreve.eigenstart.nl en twitter.com/#!/Revetwalender (alle geraadpleegd in juni 2011).
[926] Anoniem 2010. Overigens typeerde Koos Postema de woning al in 1971 op televisie als een 'legendarisch huis in de Nederlandse literatuurgeschiedenis'. (AV *Koos Postema op woensdag* (VARA) 1971.)

De essentie van Reves schrijverschap – vanuit het perspectief dat ik heb gekozen – is dus niet dat hij voor eens en voor altijd afrekende met de illusio en de charismatische ideologie, maar dat hij aantoonde dat er niet alleen *volgens* de regels, maar ook *met* de regels van de kunst gespeeld kan worden. Reves belangrijkste strijdtoneel was niet dat van de poëtica, daar waar de breuk met het voorafgaande tot traditie is uitgegroeid en dus onderdeel is geworden van het verwachtingspatroon rond een kunstenaar, maar de manifestatiepoëtica: opvattingen over hoe een kunstenaar zich verhoudt tot de maatschappij en de economie, en over de wijze waarop een kunstenaar zichzelf en zijn producten mag en moet (re)presenteren. Zo Reve op dat gebied in Nederland aan een verandering heeft bijgedragen, dan is het dat het onderscheid tussen autonomie en heteronomie in het literaire veld sterk is vertroebeld. Daarom is het tegenwoordig een stuk lastiger dan in 1960 om te doen wat Reve deed: als 'literaire' schrijver opzien baren met een openlijk commerciële opstelling en het benoemen van het geloof.

Hoe problematisch Bourdieus sociologisch model in veel opzichten ook is, in de mogelijkheid om Bourdieu tegen zichzelf in te lezen en zo de singulariteit van kunstenaars zichtbaar te maken, ligt een nog goeddeels onbenutte waarde van zijn theoretisch instrumentarium; een waarde die ik met dit onderzoek hoop te hebben aangetoond. Als we dat instrumentarium willen inzetten om de kunstwereld en kunstenaars te analyseren, is het belangrijk om het te ontdoen van zijn ideologische veren, afstand te nemen van de overwegend structuralistische tendens ervan, en meer te luisteren naar wat kunstenaars en schrijvers zelf te zeggen hebben en hadden over de rol die zij spelen in het culturele veld.

Ten slotte: **De kies achter glas**

In een vitrine van het Gerard Reve Museum, op de tweede etage van de Amsterdamse centrale bibliotheek, ligt een verstandskies, afkomstig uit de mond van de auteur.[927] Reve is zich altijd goed bewust geweest van de waarde van objecten die met zijn schrijverschap of persoon verbonden waren. Zo schonk hij talloze kroontjespennen weg, vaak met de mededeling dat hij er *De avonden* nog mee had geschreven, stuurde hij plukjes hoofd- en schaamhaar aan bekenden en onbekenden, verkocht hij brieven en manuscripten aan liefhebbers, maar ook agenda's en oude schoenen. Hij signeerde zoveel van zijn boeken, dat iemand eens opmerkte dat boeken van Reve zónder zeldzamer zijn dan die mét een handtekening.

Een verwoed verzamelaar van Reviana was Johan Polak, die al vanaf vroeg in de jaren zestig objecten van Reve opkocht. Zo af en toe vervaardigde Reve voor dit doel vervalsingen vol romantisch cachet. Zo schrijft hij in 1963 aan zijn vriend Wim Schuhmacher ('Wimie'):

> Johan B.W. [Polak] heeft het klad en het manuskript van *Brief Uit Amsterdam* (geschreven, getypte, en definitieve getypte versie) van me gekocht voor éénhonderd gulden. Meteen heb ik hem de paperassen van de *Brief uit Camden Town* op dezelfde condities toegezonden, plus nog diverse falsificaties, te weten een reeks vermeende stadia van *Gedicht Voor Mijn Negen En Dertigste Verjaardag*, in potlood, inkt, ballpoint, verschillende soorten papier, wijn gemorst, tekeningetjes, vloeken, noties, vermaningen aan mijzelf, etc., alles in 40 minuten vervaardigd, maar zeer overtuigend er uit ziend [...].[928]

[927] Het geëxposeerde deel van de tentoonstelling verandert iedere paar maanden. De kies is dus soms wel, en soms niet te bezichtigen in het museum.

[928] Reve 1980, p. 137 (16-3-1963). In 1964 vertelt Reve aan Jessurun d'Oliveira dat hij kladversies van zijn manuscripten verkoopt (Jessurun d'Oliveira 1965, p. 158). Reve stuurt met zijn brief van 3 maart 1967 wat schaamhaar mee aan Frits Boer, 'dat je ten bate van de missie moogt verkopen.' (Reve 1985, p. 94). Hoofdhaar stuurt hij onder andere aan Geert en Hillie van Oorschot en aan Willem Nijholt (Reve & Van Oorschot 2005, p. 256 (12/13-10-1968); Reve & Nijholt 1997, p. 28 (27-3-1972)). Zie voor correspondentie over het schenken en verkopen van brieven, manuscripten en persoonlijke bezittingen voorts: Reve 1980, p. 133-134 (11-3-1963), p. 142 (20-3-1963),

De kies ligt in de vitrines van het museum tussen andere, meer conventionele memorabilia, zoals eerste drukken, manuscripten, bibliografische uitgaven en foto's, maar er zijn ook treinkaartjes, museumabonnementen, boodschappenlijstjes, teennagels, een zakdoek en een kurkentrekker geëxposeerd. Het beschreven kaartje dat naast de kies ligt maakt duidelijk dat Reve haar heeft uitgekozen om als fetisj te fungeren. Op het kaartje staat:

> Certificaat
>
> Ondergetekende, REVE, Gerard, schrijver, rooms-katholiek, Leraar en Belijder, verklaart dat bijgevoegde kies getrokken is uit de bovenkaak links van Leraar, zijnde Verstandskies. Gevoegd bij kies is ene hoeveelheid boomwol, gedrenkt met het Bloed van Belijder. Gegeven te Schoorl, op Woensdag 24 december 1997.
>
> S.D.G.,
>
> Gerard Reve

De getrokken kies achter glas reflecteert op een zelfde soort manier op het charisma van de kunstenaar als de geëxposeerde readymades van Duchamp. Hier ligt een object dat niet alleen als fetisj in een museumvitrine wordt getoond, maar dat ook het functioneren van zichzelf als fetisj becommentarieert en ironiseert. De kies ligt er namelijk niet als getuige van een historische gebeurtenis, en speelt ook geen rol van betekenis in het leven of het werk van de persoon aan wie de expositie is gewijd. Ze behoort dus tot een andere categorie dan, bijvoorbeeld, het stokje van Van Oldenbarnevelt of de stofzuiger van Vestdijk. Het is gewoon een kies, en juist omdat die kies zo gewoon is, ziet ze er zo vreemd uit in een vitrine.

Er zijn ten minste drie manieren om naar de kies te kijken. Ten eerste kan ze gezien worden als commentaar op het geloof in de kunstenaar. Reve presenteert zichzelf als heilige, en de kies, die geen andere betekenis heeft dan dat ze hem toebehoorde, als zijn relikwie. Zo maakt Reve niet alleen een karikatuur van zichzelf als rooms-katholiek, maar ook van het religieuze waas dat kunst en de kunstenaar omgeeft. De intentie was dus ironisch – een indruk die ondersteund wordt door het hoofdlettergebruik op het certificaat, de archaïsmen, de zelfrepresentatie als 'Leraar en Belijder' en het detail van het bloed – en de kies is daarmee een typisch voorbeeld van revische grappenmakerij, of, zo u wilt, een intellectueel commentaar op het charisma van de kunstenaar.

De tweede manier een van de zienswijzen die we bij Bourdieu vinden. De kies wordt dan beschouwd als een perfecte illustratie van de magische, transformerende kracht die de kunstenaar ontleent aan de charismatische ideologie. Net zoals een urinoir, een sneeuwschep en een flessenrek tot fetisj verwerden doordat een kunstenaar ze uitkoos en er een 'wereld van celebranten en gelovigen' bestond die het object heeft gewijd,[929] werd Reves kies tot fetisj omdat Reve haar daartoe voorbestemde en omdat gelovigen de kies betekenis geven door haar in een vitrine te plaatsen, ernaar te kijken, of erover te schrijven.[930] Anders dan bij een boek hoefde Reve er geen handtekening op te zetten om het te tooien met de magische glans van zijn persoon; de kies was immers al, net als zijn hoofd- en schaamhaar, een deel van hem, en daarmee in potentie een sacraal voorwerp.

De derde manier is een combinatie van de eerste en tweede, en ook deze treffen we bij Bourdieu aan. De kies wordt dan beschouwd als een ironisch commentaar op de charismatische ideologie

p. 145 (9-5-1963); Reve 1986, p. 34 (14-3-1964); Reve 1993, p. 199 (28-10-1981); Reve & Nijholt 1997, 34-35 (6-4-1972); Reve & Van Oorschot 2005, p. 139 (6-10-1964); Reve 2007, p. 468-470 (14-5-1989).

929 Bourdieu 1989 [1977], p. 256-257; Bourdieu 1994, p. 208.

930 Ik schrijf weliswaar beschouwend over de kies, maar ook ik draag volgens deze visie bij aan haar consecratie, louter doordat ik haar hier ter sprake breng.

en de illusio, maar het feit dat ze is geëxposeerd in een museum, plaats van wijding bij uitstek, betekent dat de ironie is genaturaliseerd en de aanslag op de 'cirkel van het geloof' is verijdeld. Voor mij ligt de essentie van de kies achter glas in de driedubbele blik waarmee het object kan worden bekeken. Het is voor sommigen een grap, voor anderen is het net zo sacraal als de geëxposeerde eerste drukken en manuscripten van de schrijver, en weer anderen vinden het een groteske vorm van persoonsverheerlijking en storen zich aan de impliciete boodschap dat dit object van net zoveel waarde zou zijn als Reves literatuur. Want die kies is natuurlijk een pars pro toto: de persoon Reve wordt hier geëxposeerd en geëerd, níet de literatuur die hij naliet. Tot die laatste groep, die van de verontrusten, behoorde Kester Freriks. Hij schreef in 2003, vlak nadat de plannen voor het Reve Museum bekend waren gemaakt, een verontwaardigd artikel in *NRC Handelsblad* over de te exposeren kies en teennagels. Freriks meende dat het 'serieuze literaire werk' van Reve aan het zicht wordt onttrokken wanneer museumvitrines met dit soort objecten worden gevuld, om zo de schare aanbidders te bedienen voor wie 'alles wat de Volksschrijver heeft aangeraakt' literatuur is. Het exposeren van de kies was een misverstand, volgens Freriks, die zich op *Merlyn* beriep: 'Wat telt is het boek, niets meer en vooral niets minder.'[931]

Freriks probeerde Reve zo in een mal te persen waar hij met geen mogelijkheid in past. Reves schrijverschap strekt zich immers uit tot ver voorbij de grenzen van het boek. Een deel van zijn schrijverschap is het 'serieuze literaire werk' dat hij produceerde, maar een even relevant, en bovendien onlosmakelijk met dat serieuze werk verbonden deel ervan is zijn publieke manifestatie. Zowel binnen als buiten zijn werk becommentarieerde Reve de kunstwereld, de kunstenaars en zichzelf op een hyperbewuste en ontregelende manier, waarbij hij het charisma van de kunstenaar zowel bespotte als benutte. Van dat schrijverschap is de kies achter glas de dubbelzinnige getuige.

[931] Freriks 2003. De volledige passage luidt: 'Met eerste drukken, brieven, manuscripten, opdrachten en bibliofiele uitgaven dient het virtuele Reve-museum zeker een doel; maar de trotse tentoonstelling van "de verstandskiesch", afgeknipte teennagels en "hechtingen met Bloedt", zoals Reve deze attributen omschreef, is ronduit onsmakelijk. Bij berichten als deze heb ik een groot verlangen naar de literaire opvattingen die in de jaren zeventig [sic] bij het tijdschrift Merlijn opgeld deden. Wat telt is het boek, niets meer en vooral niets minder.'

Appendix bij deel II

Hieronder illustreer ik de bevindingen in deel II van dit boek met citaten uit recensies, uit interviews met en artikelen van collega's van Reve, en uit vraaggesprekken met Reve en artikelen en tv-optredens van Reve. Ik houd hierbij dezelfde volgorde aan als in deel II.

De literaire kritiek over Reve

Tien vrolijke verhalen (1961)

Over de zes verhalen uit *Tien vrolijke verhalen* met een heterodiëgetische vertelsituatie schrijft Hans van Straten in *Het Vrije Volk*: 'Het zijn voorbeelden van wat men in Nederland "het Angelsaksische genre" pleegt te noemen, short-stories met een pointe. Het zijn knappe voorbeelden en zij laten zien, hoe deze auteur een literatuursoort, die hem kennelijk geboeid heeft, onder de knie heeft gekregen. Ik vind deze verhalen alleen wat magazine-achtig, wat onpersoonlijk, en zij blijven stellig achter bij wat de meesters in het buitenland [...] op dit gebied hebben gepresteerd. [...] Als Van het Reve in deze richting verder mocht gaan, lijkt hij mij kort en goed op de verkeerde weg.' (Van Straten 1961)
Ook Adriaan van der Veen maakt in de *Nieuwe Rotterdamse Courant* een onderscheid tussen 'reportages' (de vier verhalen met een ik-verteller) en 'verhalen' (de overige zes verhalen), en noemt de reportages het best. Over de verhalen schrijft hij: 'Van het Reves scherp gevoel voor elk detail dat bijdraagt tot het creëren van zijn eigen sombere en licht groteske wereld, laat hem niet in de steek bij de verhalen in zijn bundel; maar ze zijn toch geen van alle helemaal wat ze zouden moeten zijn.' (Van der Veen 1961)
Rubinstein schrijft in *Vrij Nederland*, over de bundel van Reve en het eveneens net verschenen *Langs het schrikdaad* van A.L. Schneiders: 'Het duidelijkst hebben hun verhalenbundels met elkaar gemeen dat er maar weinig verhalen in staan, in die van Schneiders misschien één, in die van Van het Reve weliswaar zes, maar die zijn het niet die zijn bundel belangrijk maken'. (Rubinstein 1961). Rico Bulthuis stelt in de *Haagsche Courant*: 'De levenservaring heeft de schrijver milder, maar tegelijk minder oorspronkelijk gemaakt, zodat de man die aanstoot wil geven het zoekt in schrillere en zelfs onnatuurlijke onderwerpen, die nu en dan bedenkelijk het genre van de goedgeschreven short stories in een populaire magazine benaderen.' (Bulthuis 1961)
Ook in latere jaren is de journalistieke en academische kritiek vrijwel unaniem in het oordeel dat de vier verhalen met een ik-verteller beter zijn. Jessurun d'Oliveira stelt dit in zijn interview met Reve in 1964: 'De *Tien vrolijke verhalen*, daar zijn er dus een paar minder bij. Dat is ook te ver verwijderd van jouzelf.' (Jessurun d'Oliveira 1964). Hans Gomperts schrijft tien jaar later: 'Van de *Tien vrolijke verhalen* [...] zijn de autobiografische beter dan de andere.' (Gomperts 1981 [1974], p. 331). Beekman & Meijer veronderstellen dat de negatieve kwalificaties voor de zes verhalen mede zijn veroorzaakt door het cursief gedrukte ironisch commentaar waarmee Reve de meeste verhalen afsluit. (Beekman & Meijer 1973, p. 86). De critici weten echter juist díe passages wel te waarderen.

Op weg naar het einde (1963)

Veel critici zijn van mening dat Reve zich in *Op weg naar het einde* openhartiger uit dan in vorig werk. Zo stelt Hans Gomperts dat Reve de homoseksualiteit nu als een 'legitiem deel van zijn persoonlijkheid' opeist, 'en het lijkt, alsof daarmee een belemmering in zijn schrijverschap is

weggenomen.' (Gomperts 1963b). Kees Fens vindt de 'persoonlijke betrokkenheid' van de auteur in de meeste brieven 'maximaal' en meent dat de briefvorm zich bij uitstek leent voor persoonlijke ontboezemingen, die hij overigens niet allemaal waardeert: over het homoseksuele leven van Reve en 'andere intieme zaken' wenst hij niet geïnformeerd te worden. (Fens 1964). Ook Anton Deering schrijft in *Het Vrije Volk* dat Reve 'deze allerpersoonlijkste gedachten en gevoelens' misschien beter niet openbaar had kunnen maken. (geciteerd naar: Maas 2010, p. 106) Greshoff, die vol lof is over het boek, is dat ook over het persoonlijke karakter ervan: 'Ik ben Van het Reve nooit tegen het lijf gelopen. Ik heb nooit een afbeelding van hem gezien. Maar ik ken hem uit "Op Weg naar het Einde" beter dan menigeen uit mijn naaste omgeving.' (Greshoff 1964). En Adriaan van der Veen heeft het in de *Nieuwe Rotterdamse Courant* over een 'openhartige bekentenis' en 'ontboezemingen', en stelt ten aanzien van de homoseksualiteit dat Reve openhartig is 'over wat meestal verzwegen blijft.' (Van der Veen 1963).
Over de stijl van Reve wordt vaak opgemerkt dat deze contrastrijk is, zeker waar het ernst en spot betreft. Fens vindt dat Reves proza 'een zeer aparte kracht' heeft, 'een kracht ontstaan uit het botsen van tegendelen.' (Fens 1964). Greshoff verbindt de contrastrijke stijl met het karakter van de auteur: '[Reves] borst wordt volgens het klassieke voorbeeld, bewoond door twee zielen, zodat die hardheid en die zachtheid niet gescheiden naast elkaar een vijandig bestaan voeren, doch elkander doordringen om tot een nieuwe eenheid te worden.' (Greshoff 1964). Van der Veen ziet in *Op weg naar het einde* 'ernst vermengd met een heleboel ironie' en spreekt van teksten waarin 'ernst, parodie, onderzoek van zichzelf en anderen, door middel van bespiegelingen en anekdotes, snel elkaar afwisselen'. (Van der Veen 1963) Kossmann merkt het volgende op: 'Van het Reves boek [...] is een wereld voor zich, waarin ernst en parodie onontwarbaar verstrengeld zijn, waar alles tegelijk dodelijk ernstig is en onweerstaanbaar komisch.' (Kossmann 1963). Renate Rubinstein merkt op dat Reves 'katholiek getinte godsdienstigheid' tegemoet lijkt te komen 'aan een oprecht godsverlangen', Gomperts constateert bij Reve 'niet alleen respectabel streven naar oprechtheid, maar ook de bereidheid tot zelfkritiek en zelfspot.' Anne Wadman stelt in *Leeuwarder Courant* dat een deel van het boek 'ontsproten is aan een grote en oprechte en tragische Ernst', maar betreurt het dat deze ernst op te veel plaatsen wordt onderbroken door grappenmakerij. (Wadman 1964). Greshoff stelt dat Reve 'altijd volkomen oprecht dramatisch, pathetisch, bitter spottend en fijntjes ironisch [kan] zijn. Hij kan zich met details vermaken zonder de lijn uit het oog te verliezen. Hij is beurtelings (en in beide gevallen volkomen oprecht) sterk, zelfs hard, en gevoelig op het teerhartige af.' (Greshoff 1964) K.L. Poll schrijft in *Algemeen Handelsblad*: 'Het is vooral Van het Reves stijl die dit aangrijpende boek-der-bekentenissen, samen met het vorige, zijn waarde geeft.' (Poll 1966).
Rubinstein schrijft in een overzichtartikel in *Vrij Nederland* over de invloed van Reves taalgebruik en onderwerpkeuze:

> Succes had Van het Reve behalve bij de lezers ook bij de schrijvers: niet alleen de manier waarop hij de dingen zegt, maar ook het soort van onderwerpen waarover hij schrijft bleek enorm besmettelijk.
> Maandenlang kon men uit de bijdragen in tijdschriften en weekbladen opmaken op welk moment welke schrijver de brieven gelezen had. Niet altijd verried zich dit door het op tegelijk plechtige en brutale toon schrijven over masturbatie, de Heilige Geest of het verliezen van dingen in de trein; vaker nog was het af te leiden uit zulke kleinigheden als \`Campert zijn boek', ofte wel Van het Reve zijn genitief. En: \`Er is niets tegen geouwehoer, zolang er maar Gods zegen op rust, dat is wat ik altijd zeg' - werd in brede kringen een gevleugeld excuus.'(Rubinstein 1964)

Nader tot U (1966)

Net als drie jaar eerder zijn veel critici bij de verschijning van *Nader tot U* lovend over Reves stijl. De recensent van de *Nieuwe Rotterdamse Courant* schrijft dat Reve zijn stijlmiddelen 'hanteert met een virtuositeit die uniek is in onze literatuur' (Anoniem 1966).[932] Bulthuis vindt de stijl van Reve 'schitterend', Kossman noemt haar 'uniek' – in de positieve betekenis van het woord – Kaleis noemt Reve een 'meesterlijk stilist' en Pierre H. Dubois roemt de 'meesterlijke zakelijkheid van Reves stijl' (Bulthuis 1966, Kossmann 1966, Kaleis 1966, Dubois 1966).

Veel critici noemen het mengsel van ernst en spot 'typerend' voor Reve. Zo schrijft Smit in *de Volkskrant*: 'Er komen hoofdletters aan te pas: het barokke mengsel van plechtstatigheid en verholen zelfspot, van bittere ernst en nerveuze humor dat voor de schrijver zo typerend is en dat in de laatste zin van het hier afgedrukte citaat zijn uitdagende bevestiging vindt.' (Smit 1966). De recensent van de *Nieuwe Rotterdamse Courant* stelt: 'Heel typerend is voor hem de dubbele gevoelswaarde, waarbij één en dezelfde passage tegelijk ernst en spot of zelfs parodie is.' (Anoniem 1966) Van Leeuwen schrijft in *Hervormd Nederland*: 'Telkens is er de abrupte omslag van het triviale naar het verhevene. Typerend is de stijlfiguur van een spelen met schokkende platvloersheden, banaliteiten en verheven romantische en religieuze ontboezemingen, die zich op een merkwaardige manier vermengen.' (Van Leeuwen 1966a).

Net als bij het verschijnen van *Op weg naar het einde* wordt er veel geschreven over de oprechtheid en authenticiteit van Reve. Vaak gebeurt dat in relatie tot zijn religiositeit. De *Nieuwe Rotterdamse Courant* stelt: 'Konden we bij het lezen van *Op weg naar het einde* dikwijls nog twijfelen of de religieuze passages wel ernstig bedoeld waren, en niet als parodie of blasfemie, in deze nieuwe brieven en gedichten zijn de godservaringen duidelijk authentiek.' (Anoniem 1966) Smit noemt *Nader tot U* in *de Volkskrant* 'een fascinerend boek, het bewijs van een schrijverschap dat, hoe ook omstreden, telkens op nieuw overtuigt door zijn artistieke niveau en zijn menselijke authenticiteit.' (Smit 1966) Jan Hanlo schrijft in *Elseviers weekblad*: 'Indien het nu eens met zich mee zou brengen dat G. K.'s "voorlopige" (ik moet dit woord steeds herhalen om mijn gedachten over zijn boek duidelijk weer te geven) tweehartigheid zou bijdragen tot. zijn grote populariteit, dan zou ik dat verschijnsel niet kunnen toejuichen. Ik bedoel dus een, hypothetische, aanhang van twee kanten: van de anti-godsdienstigen, èn van het sentimentele contingent uit de pro-godsdienstigen die meermalen teksten kunnen aanwijzen waaruit ze concluderen: zie je wel hoe goed ie 't meent. Ik kan me niet voorstellen dat G. K. zelf erg blij zou zijn met zulk een tweekoppige aanhang, het kan niet anders of daar is hij veel te oprecht voor.' (Hanlo 1966). Van Leeuwen stelt in *Hervormd Nederland*: 'Als er een aanklacht over Godslastering wordt ingediend, vanuit – daar moeten we immers vanuit gaan – een oprechte verontrusting en geschoktheid, zal de schrijver, om wie het gaat en die zich even oprecht een gelovige acht, niet begrijpen waarom en zich gegrepen voelen.' (Van Leeuwen 1966a). Dubois noemt *Nader tot U* 'een van de meest authentieke geschriften is die er in de moderne Nederlandse literatuur bestaan, beslist niet minder dan [...] *Op weg naar het einde* [...].' (Dubois 1966) Nijdam stelt in *De Nieuwe Linie* dat Reve niet schrijft 'om te schokken maar om zichzelf te zijn.' (Nijdam 1966).

Net als Poll in *Algemeen Handelsblad* maakt Alan Teister zich in *Vrij Nederland* druk om de commotie die Reves particuliere godsbeeld veroorzaakt. 'Misschien', schrijft hij, 'worden de eerste-steen-gooiers in de war gebracht door de vreemde, wat mij betreft prachtige humor en relativering die Van het Reve tot in zijn ernstigste en wanhopigste stukken weet door te voeren [...], maar dan moeten ze maar gewoon beter lezen. Die afstandname is een noodzaak om de

[932] Het is niet duidelijk wie deze recensie schreef. Nop Maas noemt Peter van Eeten als mogelijke auteur. (Maas 2010, p. 291.)

wanhoop, die anders ondraaglijk zou zijn voor zowel de schrijver en de lezer, over te brengen.' (Teister 1966).[933]

De taal der liefde (1972)

Bijna alle recensenten zijn zeer te spreken over *De taal der liefde*. Wam de Moor schrijft in *De Tijd*: 'een pagina Van het Reve overtreft elke pagina proza in onze naoorlogse letterkunde.' (De Moor 1972). Fens spreekt in *de Volkskrant* van 'vaak meesterlijke brieven', Bulthuis vindt het boek 'één van de boeiendste werken' van Reve, Poll noemt het in *NRC Handelsblad* een 'meesterwerk met hoofdletters', Wim Zaal vindt het in *Elsevier* 'misschien zijn beste tot nu toe', Martin Ros spreekt van 'groots, origineel proza' en Max Nord roemt in *Het Parool* de stijl van Reve: 'Die stijl is, geloof ik, in onze taal nooit zo grandioos beoefend als in dit boek.' (Resp. Fens 1972, Bulthuis 1972, Poll 1972, Zaal 1972, Ros 1972, Nord 1972.) Enkele negatieve geluiden zijn er ook, en komen van Van Doorne in *Trouw*, Van Schaink-Willing in *De groene Amsterdammer* en Sitniakowsky in *De Telegraaf*, hoewel die eerste het boek wel 'uitstekend geschreven' noemt, de tweede er 'heel wat krenten van superieure schrijfkunst' in terugvindt en de laatste de verhalen 'volmaakt van vorm' vindt. (Van Doorne 1972, Van Schaink-Willing 1972, Sitniakowsky 1972). Van Doorne noemt Reve 'een standwerker die zijn koopwaar, dat wil zeggen, zichzelf, op verbluffend handige wijze aan de man weet te brengen. Dat het produkt van weinig waarde is, kan hem niet schelen. Als het hem maar literaire prijzen, geld en bekendheid opbrengt.' Van Schaink-Willing, eens een groot bewonderaar van Reve en lid van de jury die Reve in 1947 de Reina Prinsen-Geerligsprijs toekende, verwijt Reve diens 'fratserig, opschepperig exhibitionisme' en zijn in haar ogen te ver doorgeslagen commercialiteit. Ze vindt de schrijver 'oneerlijk': 'Wat jij hanteert is een vlag, gezwaaid door een opschepperig potsenmaker, die een publiek bespeelt met stiekeme knipogen naar de trawanten in de coulissen.'
Het woord 'ironie' of 'ironisch' valt in de volgende recensies: Van Straten 1972, Sitniakowsky 1972, Ros 1972, Nord 1972, De Moor 1972, Steendijk 1972, Van Suetendael 1972 en Van Santvoort 1972. Niet alle recensenten zijn er zeker van dat Reve zijn visitaties aan het hof, die hij in *De taal der liefde* beschrijft, verzonnen heeft. Van Doorne schrijft in maart 1972 in *Trouw*: 'Volgens sommigen zou Van het Reve werkelijk op het paleis ontvangen worden. Wel, dat is het goed recht van de paleisbewoners.'[934] (Van Doorne 1972). Tamar (Renate Rubinstein) geeft in *Vrij Nederland* openlijk uiting aan de twijfels die haar bekropen bij lezing van het boek: 'Zo groot is de overtuigingskracht van deze schrijver dat het je inderdaad niet onmiddellijk duidelijk is dat al deze ontmoetingen (op één na), verzonnen zijn. Bij mij duurde het tenminste een paar uur, anderen geloven het, zoals ik merkte, nog steeds. Het zou ook zo mooi zijn en op de één of andere manier best kunnen, maar helaas, het kan toch allemaal niet, die tijden, zo zij ooit bestaan hebben, zijn voorbij. [...] En wie weet vergis ik mij wel en is het toch allemaal precies zo gebeurd als het beschreven werd.' (Tamar 1972). *Elsevier* meent dat Reve de figuur van de koningin zo levensecht heeft geschapen 'dat er wel weer de nodige discussies over zullen komen, wie weet met vragen in de Kamer.' (Zaal 1972) Twee jaar later nog waarschuwt Hans Warren zijn lezers in de *Provinciale Zeeuwse Courant* voor een literaire *hoax*: '[...] Reve loopt ook niet echt bij de koningin in en uit, al suggereert hij dat. Je moet hem waarschijnlijk verduiveld goed kennen om te weten waar hij enkel aan zijn image bouwt en waar hij oprecht is.' (Warren 1974).[935]
Over Reves oprechtheid schrijft Tamar in *Vrij Nederland:*

---

[933] Een overzicht van de recensies van *Nader tot U* staat in Hubregtse 1980, p. 103-106. Hierin ontbreekt Van Leeuwen 1966a. Zie ook: Maas 2010, p. 289-298.
[934] Van Doorne 1972.
[935] Een aantal van deze citaten staat ook in hoofdstuk 4 van dit boek. Zie in dit verband, en voor een overzicht van de recensies van *De taal der liefde*: Maas 2010, p. 619-620. In dit overzicht ontbreken: Steendijk 1972, Van Suetendael 1972 en Van Santvoort 1972.

> Het boek is een bestseller, zoals u weet. Volgens een oude theorie dient een bestseller drie ingrediënten te bevatten: sex, religie en het koninklijk huis. Alle drie zijn in dit boek in ruime mate aanwezig, hetgeen maar goed is ook, want nu lezen tenminste veel mensen een toppunt van de Nederlandse literatuur. Omdat het onmogelijk is over G.K.'s beschrijving van deze drie serieuze zaken niet om de pagina te schaterlachen, denken veel mensen dat ze opgelicht worden: 'Dat katholieke gedoe, daar geloof je toch niet in? Je denkt toch niet dat-ie dat meent?', zeggen ze, als of het a. enig verschil zou maken en b. mogelijk zou zijn om over deze onderwerpen werkelijk grappig te zijn zonder het te menen. De oprechtheid van G.K. is de ambivalentie waarmee hij naar zichzelf kijkt. Een van de grootste verschillen tussen hem en Hermans is dat de laatste, een eenvoudiger geest, scherts en ernst duidelijk gescheiden houdt.
> Oprechtheid is trouwens in Nederland een overschatte deugd. Max Lewin is oprecht, boer Koekoek is oprecht, Hitler was oprecht, maar desondanks blijft men van mening dat iemand niets verweten kan worden zolang hij maar oprecht meent wat hij zegt. (Tamar 1972).

Het zingend hart (1973)

De kritiek reageert verdeeld op de poëziebundel *Het zingend hart*. Carel Peeters in *Vrij Nederland* en Dubois in *Het Vaderland* relateren hun matige waardering voor de bundel aan het gevoel dat Reve niet langer authentiek is. Peeters schrijft: 'Het werk van Van het Reve vanaf "Op weg naar het einde" wordt tot de bekentenisliteratuur gerekend. Het belangrijkste criterium waaraan dit genre moet voldoen is authenticiteit.' Echter: 'De authenticiteit, die, met zijn stijl, de basis voor waardering uitmaakte, is verdrongen door afgeleide sprookjes. De ironie is een routine geworden met een knipoog naar het geliefd publiek.' (Peeters 1973) Dubois constateert dat Reve zich 'steeds onrechtstreekser uit' en hij vindt dat 'een verarming'. Hij stelt dat 'de betekenis van het werk [...] aan authenticiteit inboet en door een "hij schrijft zo voortreffelijk" onvoldoende wordt gered. Men ziet het ook in een bundel als "Het zingend hart", waarin Gerard Reve een aantal verzen verzamelt. In vroegere gedichten, met name [die] in "Nader tot U", was het personage een verschijnvorm van een volstrekt authentiek ik. In "Het zingend hart" is dat alleen van tijd tot tijd nog het geval.' (Dubois 1974)[936]

Lieve jongens (1973)

Wim Zaal, die *De taal der liefde* nog bejubelde, is uitgesproken negatief over *Lieve jongens*: 'Gerard Kornelis van het Reve heeft in zijn hele loopbaan maar één mislukt boek geschreven, en dat is *Lieve jongens*.' (Zaal 1973) Van Doorne, toch al geen groot fan, noemt Reve in *Trouw* 'ziek' en stelt dat het feit 'dat het boek een uitgever vond en vele lezers, wijst op cultureel bederf'. (Van Doorne 1973) Fens spreekt in *de Volkskrant* van een 'nauwelijks geslaagd product' en wijst op het routinematige van Reves jongste boek: 'Wat teder en lieflijk en lyrisch bedoeld is, begint nu door de herhalingen tragi-komisch te worden: de gedetailleerde beschrijvingen van jongenskleren en jongenslijven: de verwoording van de verblindende en razend makende lusten. Dat kan allemaal in proza gebeuren zoals niemand dat waarschijnlijk in Nederland kan schrijven, maar hetzelfde heeft dezelfde auteur al eerder met dezelfde woorden in hetzelfde door niemand te evenaren proza geschreven. En: '[...] Wat het geheel doet mislukken is de overvloed aan herhalingen, van zaken en woorden uit het voorgaande deel van het boek, maar ook uit vroegere boeken.' (Fens 1973) Van Straten heeft 'zo langzamerhand de indruk dat Van het Reve dit soort proza per strekkende meter kan leveren. Bovendien', zo schrijft hij, 'word ik nu wel wee van de jongensbillen, de jongenskontjes, de jongensheuvels, de jongens-Alpen en de zadels, waarmee dit werk is geaccidenteerd.' (Van Straten 1973a)[937]

---

[936] Een overzicht van de besprekingen van *Het zingend hart* is te vinden in Maas 2010, p. 703-705.
[937] Een overzicht van de recensies van *Lieve jongens* staat in Maas 2010, p. 672-676.

Het lieve leven (1974)

Het lieve leven wordt door meer recensenten gewaardeerd dan *Lieve jongens*, maar ook nu zijn er klachten over herhalingen. Bob den Uyl schrijft in *Haagse Post*: 'Leuke vondsten worden bij deskundige herhaling steeds leuker, om dan ineens in elkaar te klappen en vervelend te worden. Een magische grens als het ware, die Reve, ook op andere gebieden, met klompen aan overschreden heeft.' (Den Uyl 1974) Van Straten stelt in *Haarlems Dagblad*: 'Van enige vernieuwing is in deze brieven geen sprake. Integendeel, ze doen aan als een bijna griezelige zelfherhaling. Alle verrassingen uit zijn vorige boeken zijn u tot tics geworden, zoals het eeuwig herhaalde "kunstbroeder".' (Van Straten 1974). Jaap Joppe schrijft in *Haagsche Courant*: '[...] voor wie de vorige brievenboeken van Gerard Reve kent staat er niet veel nieuws in.' (Joppe 1974) En Wam de Moor meent in *De Tijd*: 'Anekdotes, zinswendingen, grappen, tiraden, het is al gezegd, het hoeft niet zo nodig allemaal, al blijven de uitspraken verrassen [...].' (De Moor 1974).[938]

Ik had hem lief (1975)

Over *Ik had hem lief* is de pers uitgesproken negatief. Peeters schrijft in *Vrij Nederland*: 'Reve heeft zich op de rails van zijn speelgoedtreintje gezet en rijdt in elke brief steeds hetzelfde rondje.' (Peeters 1975) Van Straten stelt in *Utrechts Nieuwsblad* dat met de toename van Reves beroemdheid de kwaliteit van zijn boeken 'navenant' achteruit is gegaan. (Van Straten 1975b). Nord vindt in *Het Parool* dat de brieven 'te haastig' zijn geschreven en meent dat Reve 'stijl en woordgebruik onderhevig [zijn] aan verval.' (Nord 1975). Huisman schrijft in *Algemeen Dagblad* dat Reve zich 'op dood spoor' bevindt, en verlangt terug naar de dagen van weleer: 'de Reve van *De Avonden*, *Werther Nieland* en *Op weg naar het einde* is al een hele tijd zoek.' (Huisman 1975) In *De Nieuwe Linie* noemt Bos *Ik had hem lief* 'weer een mislukte egotrip' van Reve, verwijt hij Reve 'slordig en ongeïnspireerd' te schrijven, en vreest dat Reve 'tot echt schrijven niet meer in staat is.' (Bos 1975) Bulthuis is in *Rotterdamsch Nieuwsblad* wel te spreken over de laatste brieven in het boek, waarin Reve volgens hem een eind maakt aan 'alle herhaalde nonsens die [hij] bij gebrek aan beter op een hoop gooit', zijn 'mombakkes' afzet en eindelijk zijn 'oprecht liefdesverdriet' toont. (Bulthuis 1975) Fens meent in *de Volkskrant* dat de negatieve waardering vooral wordt veroorzaakt door de zelfherhaling, en het gevoel dat Reve niet langer oprecht is:

> [...] De lezer wordt geacht aan de bewogenheid van de auteur te geloven op grond van tot gemeenplaats geworden taal. Met woord- en stijlmateriaal uit vroeger werk alom bekend, schrijft hij brieven, *die daardoor hoogstens brieven worden van de bekende auteur Reve zoals die zich al enige jaren voortdurend meent te moeten presenteren*. Voor de conceptie van een roman in liefdesbrieven zijn ze te weinig oorspronkelijk, tenzij men de echoput als het centrum van het hart beschouwt. Naar stijl en woordkeus komen de brieven uit het nu wel tot in de uithoeken bekende arsenaal van de schrijver Reve. (Fens 1975a (curs. van mij, EP))[939]

Een circusjongen (1975)

Een circusjongen wordt veel beter ontvangen dan *Ik had hem lief*. Zaal vindt dat Reve zich heeft gerevancheerd en spreekt van een 'roman van verbluffend meesterschap', Fens roemt de compositie van het boek, Dubois vindt de stijl 'briljant'. (Zaal 1975, Fens 1975b, Dubois 1975)

[938] Een overzicht van de besprekingen van *Het lieve leven* is te vinden in Maas 2010, p. 731-732. In dit overzicht ontbreekt Joppe 1974.

[939] Zie voor een overzicht van de besprekingen van *Ik had hem lief*: Maas 2010, p. 781-785.

Maar ook nu klinken klachten over herhalingen. Zo schrijft Jan Nies in *Het Binnenhof*: 'Als een rasartiest die vol effectbejag stunts brengt die het meer moeten hebben van het spectaculaire dan van de inhoud, daagt Gerard Reve zijn publiek weer uit met variaties op de inmiddels overbekende thema's als zijn sexuele geaardheid en zijn kijk op het katholicisme.' (Nies 1975) Van Straten maakt zich in *Utrechts Nieuwsblad* kwaad over het feit dat Reve oud werk – 'De grote taart' en wellicht de ongepubliceerde roman *De drie soldaten* – in *Een circusjongen* heeft opgenomen. (Van Straten 1975a) Adriaan van Dis is in *NRC Handelsblad* overigens kritisch over de veelgehoorde klacht dat Reve zich herhaalt. 'Stel: Reve was een schilder. Niet de man wiens pen bericht van herenliefde, eenzaamheid en dood, maar een devoot schilder van jongensheuvels en -dalen. Zouden we hem dan eenzijdigheid verwijten, zeggen dat de schilder wel eens wat meer de gezonde buitenlucht mocht portretteren? Of bewonderden wij zijn volgehouden streven naar het doek dat al zijn andere doeken overbodig moet maken? Zijn bijvoorbeeld Anton Heyboers bruine etsen een fantasieloze herhaling van hetzelfde gekras en vormen Karel Appels schilderijen altijd eendere kleur en klodder? In de beeldende kunstkritiek zal men zoiets niet snel beamen, daar spreekt men van variëren op één thema, en zoeken naar methode, techniek en vorm. Bij de letteren is het klaarblijkelijk anders gesteld.' (Van Dis 1975)

Oud en eenzaam (1978)

Over *Oud en eenzaam* oordelen de recensenten gematigd negatief tot gematigd positief. Henk Hoeks vindt in *de Volkskrant* dat Reves stijl 'steeds holler en wijdlopiger wordt.' Bovendien is hij van mening dat Reve zichzelf herhaalt. 'Er wordt niets nieuws beweerd, de gegeven elementen, de obsessies en de private mythologie van de auteur worden alleen telkens in een andere variatie geordend.' (Hoeks 1978) Bos komt tot een tegenovergestelde conclusie in *De Nieuwe Linie*. Hij stelt: 'De nieuwe roman van Reve is, waarachtig, geen directe herhaling van alle Reve-procédé's, die we zo onder de hand tot in de treure kennen.' (Bos 1978) Wam de Moor vindt in *De Tijd* dat Reve weliswaar een 'futloos' boek heeft geschreven, maar meent ook dat Reve bewijst nog steeds 'uitstekend proza' te kunnen schrijven. (De Moor 1978) *Vrij Nederland* meent bij monde van Peeters dat *Oud en eenzaam* beter is dan *Ik had hem lief* en *Een circusjongen*, 'maar niet véél beter.' (Peeters 1978) De reacties van de recensenten kunnen misschien het beste worden geïllustreerd met een opmerking van Wim Sanders in *Het Parool*. Hij vindt *Oud en eenzaam* 'een van de boeken waarin Reve wat minder op dreef is zonder dat je na lezing kunt spreken van weggegooide tijd.' (Sanders 1978)

Moeder en zoon (1980)

Moeder en zoon oogst meer positieve reacties dan *Oud en eenzaam*. Van Straten, die dit boek tot de beste van Reve rekent, is onder de indruk van het 'zelfinzicht' waarvan Reve getuigt. (Van Straten 1980). Ook Reinders, in *NRC Handelsblad*, is positief. Hij meent dat het boek 'meer van het complexe karakter van Reve laat zien dan de vorige boeken dat deden'. Maar hij voegt daaraan toe: 'van "Reve" als *fictionele hoofdfiguur*, welteverstaan'; een voorbehoud dat illustreert hoe het werkinterne imago van Reve in deze decennia is veranderd. (Reinders 1980 (curs. van mij, EP).) Een dergelijk voorbehoud maakt ook Jan Verstappen in *Het Binnenhof*, als hij schrijft: 'Het boek legt [...] uit [...] waarom de ik-persoon ervan (de auteur zelf?) katholiek is geworden.' Ook vraagt Verstappen zich af of het Reve wel ernst is met zijn intrede in de katholieke kerk, en met zijn beschrijving daarvan: 'Het boek "Moeder en Zoon" wil op een of andere manier antwoord geven op de vraag waarom Reve katholiek geworden is, maar ik vermoed dat de velen, die toen niet konden geloven in de oprechtheid van die keuze van dat geloof, ook nu nog niet overtuigd kunnen raken van de waarachtigheid van die keuze.' (Verstappen 1980) Voor de

recensent van *Het Parool* staat het na het lezen van *Moeder en zoon* 'weer buiten kijf' dat Reve 'als schrijver nog veel te vertellen heeft'. (Anoniem 1980b)

Collega's over Reve

Vestdijk valt Reve af in een interview uit 1968. Hij meent: 'De man is zeker goed begonnen, ik had na *De avonden* veel fiducie in hem. Maar sinds hij zich te buiten gaat aan zijn "zendbrieven" en vooral nadat hij zich heeft laten bekeren tot het katholicisme ... nou ja! .... Eenvoudig niet meer discutabel.' (De Vries 1968, p. 85)[940]

Hermans maakt zich 1966 in de gedaante van Anastase Prudhomme S.J. in *Het Parool* kwaad over Reves publieke manifestatie. Een fragment:

> Vraaggesprek voor de radio om de verdenking weg te praten dat hij zich bekeerd heeft uit angst voor dat proces. Voor de TV en andermaal voor de TV. In een wit Nehroepak (hij houdt niet van Indiërs). Met hoge kraag alsof hij keelpijn heeft. Naast godvruchtige boodschappen ook de mededeling dat *Nader tot U f* 5,90 kost en dat er al twintigduizend exemplaren van verkocht zijn. (Haast u!!)
>
> Interviews in alle dag-, week-, en maandbladen. Wat populariteit aangaat, overtreft hij Lou de Palingboer, en zulke bioscoopexploitanten als Billy Graham en Broeder Maasbach steekt hij gemakkelijk naar de kroon. Overal komt men z'n stereotiepe, langzamerhand fossiel geworden en soms lasterlijke zegje tegen. *Elsevier* fotografeert de comediant in z'n eigen openstaande drankkast, onder een kitschprent van de Heilige Familie. Hij staat te trillen op z'n benen van inhaligheid, praalzucht, belustheid op reclame en dubbelzinnigheid. [...]. De enige god in wie hij metterdaad gelooft is ezeltje-schijtgeld. (Prudhomme 1981 [1966], p. 208)

In datzelfde jaar zegt Hermans in een interview met Van Tijn:

> 'Van het Reve is het voorbeeld van een zeer begaafd auteur, die door de verhoudingen hier bedorven wordt. In het begin was hij zijn tijd vooruit, schreef dingen die later door Pinter geschreven zijn. Maar toen heeft hij zich vreemde illusies in het hoofd gehaald, dat hij met schrijven zelfstandigheid zou veroveren, waardoor hij nu de pias moet gaan uithangen en in een wit behangerspak in Carré moet optreden. Van het Reve is gecapituleerd voor zijn publiek.' (Van Tijn 1966)

In zijn 'Dankwoord', een parodie op Reves toespraak in het Muiderslot van 26 augustus 1969, stelt Kousbroek dat Reve niet in de romantisch-decadente, maar in de 'burgerlijk-sentimentele' traditie past. En waar Reve in zijn toespraak benadrukte dat de ontwikkeling van zijn kunstenaarschap bepaald werd door strijd, poneert Kousbroek het omgekeerde.

> Als ik mijn leven na mijn volwassenwording en mijn loopbaan van schrijver thans, nu ik al een flink eind voorbij dat punt gevorderd ben, waarop de Seniliteit zichtbaar wordt, in een

---

[940] Reve reageert hierop in een interview: 'Sinds ik mij "tot het katholicisme heb laten bekeren" en "die zendbrieven hebt uitgegeven" ben ik dus volgens Vestdijk niet meer serieus te nemen. Het is me wat.' Vervolgens ontkent Reve dat *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* zendbrieven bevatten. De reden dat Vestdijk afwijzend staat tegenover zijn katholicisme ligt volgens Reve aan het feit dat Vestdijk zelf 'een jaar of zes en een half, zeven geleden' katholiek heeft willen worden. Maar tevergeefs: 'Hij heeft zich maandenlang laten uitleggen hoe alles in elkaar zat, eerst door een dominicaan, geloof ik, en toen die barstte van de hoofdpijn, door jezuïeten. Ze werden doodberoerd van de domheid van die man. Hij interpreteerde namelijk alles letterlijk, van de Heilige Drieënheid tot de Lichamelijke Tenhemelopening van Maria toe!' (Schmidt 1983 [1969], p. 126-127.) In *Moeder en zoon* (1980) staat een uitgebreide versie van deze anekdote, waarin Vestdijk optreedt onder de naam Onno Z. (*VW III*, p. 632-640.)
Ook haalt Reve deze uitspraak van Vestdijk aan in een brief aan dr. ir. J. Visser, gepubliceerd in *Brieven aan geschoolde arbeiders*. Dat Reve Vestdijk niet hoog heeft zitten, is geen geheim: 'Misschien dat een klein deel van V. zijn werk toch nog een bepaald artistiek belang heeft. De man zelf is zo schrikbarend oninteressant, dat hij net zo goed niet bestaan had kunnen hebben.' (Reve 1985, p. 317 (6-2-1981)). Zie voor uitspraken van Reve over Vestdijk ook: Bibeb 1964 en Maas 2010, p. 466-467.

> samenvattende terugblik mag beschouwen, dan zie ik dat de ontwikkeling van mijn kunstenaarschap gekenmerkt wordt door steeds minder strijd. Steeds minder strijd tegen de commercialiteit binnen en buiten mij, uit belustheid; minder strijd tegen oppervlakkigheid, uit gemakzucht; en in de eerste en laatste instantie, steeds minder strijd tegen eigen en anderer conformisme, uit dorst naar succes. (Kousbroek 1995a, p. 333.)[941]

Reve zei in het Muiderslot:

> Als ik mijn leven na mijn volwassenwording, en mijn loopbaan van schrijver, thans, nu ik al een flink eind voorbij dat punt gevorderd ben, waarop de Dood zichtbaar wordt, in een samenvattende terugblik mag beschouwen, dan zie ik, dat de ontwikkeling van mijn kunstenaarschap gekenmerkt wordt door felle strijd. Een strijd tegen de chaos binnen en buiten mij, om orde; een strijd tegen onbewustheid binnen en buiten mij, om bewustwording; een strijd tegen eigen en andrer onbegrip, om begrip; en, in eerste en laatste instantie: een strijd tegen eigen en anderer afwijzing, om erkenning. (*VW II*, p. 403)

Naar eigen zeggen kreeg Kousbroek zoveel geschokte reacties op zijn parodie, dat hij zich genoodzaakt voelt een naschrift bij het dankwoord te publiceren. Hij schrijft hierin te vrezen de enige te zijn die 'pijn in zijn buik' had gekregen van Reves dankwoord. Zijn parodie is, schrijft hij, ontvangen 'als betrof het een *overtreding*, als had ik bv. de Koningin beledigd of mijn tong uitgestoken tegen Fidel Castro.' (Kousbroek 1995b, p. 336 (oorspr. curs.))

Reve heeft ook vóór het einde van de jaren zestig herhaaldelijk uiting gegeven aan zijn afkeer van Harry Mulisch. Zo zegt hij in april 1961 in het televisieprogramma *De kring* dat Mulisch een 'pak op zijn sodemieter moet hebben', noemt hij Mulisch' werk bij verschillende gelegenheden 'onzin' en vindt hij dat het zijn collega aan zelfspot ontbreekt.[942] In de uitzending van het televisieprogramma *Mies en scène* (1969) steekt Reve de draak met Mulisch' stelling dat men in oorlogstijd geen romans mag schrijven.[943] Hij zegt daar:

> Ik geloof dat de mensen die zeggen dat het geen tijd is om romans te schrijven of de mensen die zeggen dat de figuratieve kunst dood is, of de mensen die zeggen dat God dood is, die bedoelen iets anders, ze bedoelen dat zij geen creativiteit hebben en dat zij geen roman kunnen schrijven. En als ze zeggen dat de figuratieve kunst dood is, dan bedoelen ze dat zij niet meer in staat zijn naar de natuur te werken en niet meer in staat zijn het eindeloze mysterie te zien in een boom, in een mens, in een dier. En als ze zeggen dat God dood is dan bedoelen ze dat zij voor God geen tijd hebben. Harry Mulisch projecteert zijn eigen problemen van z'n opgedroogde scheppingsvermogen dat projecteert hij op anderen en dat wil hij op anderen… opleggen. (AV *Mies en scène* (VARA) 1969)

Vergelijkbare uitspraken doet Reve in het najaar van 1968 in het blad *Kentering*, als hem in een enquête gevraagd wordt naar zijn mening over revolutionaire activiteiten in West-Europa: 'Voor auteurs zonder talent en zonder ideeën, die de roes van de creativiteit moeten ontberen, kan de roes van geweld, vernieling en van wraak op de geslaagde medeburgers een welkome bedwelming vormen. Er bestaat een rechtstreeks verband tussen hun verering voor de communistische politiestaat en de onleesbaarheid van hun geschriften.' (Anoniem 1968a)[944] In

---

[941] Het 'Dankwoord' werd eerder gepubliceerd in het *Algemeen Handelsblad* van 6 september 1969.
[942] Zie over het 'pak op zijn sodemieter': Van Straten 1962, Mulisch 1976, p. 21-23 en Maas 2009, p. 656-657. Reve noemt het werk van Mulisch onder andere 'onzin' in Luyendijk 1983 [1964] en in een recensie die hij in 1965 voor *Tirade* schrijft van *Nol Gregoor in gesprek met Harry Mulisch* (*SS*, p. 132-133). Over Mulisch' gebrek aan zelfspot laat hij zich uit in Jessurun d'Oliveira 1965, p. 174.
[943] Zie bijvoorbeeld Mulisch 1981, p. 77.
[944] Tegen K.L. Poll zegt Reve in datzelfde jaar in *Algemeen Handelsblad*, onder andere doelend op Mulisch: 'Het zijn de opgedroogde kunstenaars die deze maatschappij haten omdat zij niet te zeggen hebben. Zij kunnen alles schrijven wat zij willen, maar ze weten niet wat. Zij hunkeren naar geweld, omdat ze dan hun eigen identiteit waar het in de vrede op aankomt maar waar ze niets mee weten te beginnen, kunnen inruilen tegen de anonimiteit van de oorlog.' (Poll 1968) Op 5 september 1975 zegt hij in *De Tijd*: 'Waarom is Harry Mulisch voor het communisme? Omdat-ie niks te zeggen heeft, omdat-ie uitgeschreven is.' (Rijkens 1975). Eenzelfde verwijt treft in 1968 de met het communisme

deze enquête verklaart Reve ook de term 'gemotoriseerde relletjesvoyeur'. Op de vraag of auteurs een belangrijke rol kunnen spelen in revolutionaire bewegingen, antwoordt hij: 'Harry Mulisch kan ze onderrichten, hoe ze, in een automobiel gezeten, van veilige afstand onlusten kunnen gadeslaan, of, op een caféterras een kleintje koffie gebruikend, de politie kunnen uitjouwen en zich bij haar nadering snel achter een opengevouwen courant verschuilen.' (Anoniem 1968a)

Uit een gesprek met Mulisch tekent Hofhuizen in *De Tijd* van 25 oktober 1969 het volgende op:

> 'Laten wij eens nagaan wat Van 't Reve allemaal is en doet, of zegt te zijn en te doen. Hij is Simon van 't Reve, hij is Gerard Kornelis van 't Reve, hij is Gerard Kornelis Franciscus van 't Reve, hij schrijft in het Engels, hij schrijft in het Nederlands, hij is getrouwd, hij is homosexueel, hij is niet katholiek, hij is katholiek.'
> Harry Mulisch begeeft zich nu in een 'permutatie van mogelijkheden'. Het blijken er na uitvoerig rekenen 362889 te zijn. Maar dan herinnert hij zich ineens dat Van 't Reve ook nog 'markies' is. En daarna loopt 't aantal mogelijkheden op tot over de drie miljoen. Mulisch zegt: 'Van 't Reve is de definitie van de oneigenlijke mens, van de leugenaar. [...] Zijn schrijven is een truc: een heel goede truc. Maar een afwezigheid van stijl. Omdat hij niemand is, neemt hij een schablone aan.' (Hofhuizen 1969)

De in de jaren zeventig veelgehoorde klacht dat Reve zichzelf herhaalt, wordt ook met regelmaat door Mulisch geuit. Zo zegt hij op 2 juni 1972 in *NRC Handelsblad*: 'Kunstenaars die op een smal vlak werken, interesseren mij niet. Alle boeken van Kafka lijken op elkaar, alles wat Van het Reve schrijft is een herhaling van wat hij al eens eerder schreef, dat ligt mij niet. Mijn boeken zijn allemaal anders, ik verken steeds nieuwe gebieden.' (Anoniem 1972). In *Bzzlletin* van november 1982 zegt hij, wanneer hij over zijn eigen boeken spreekt: 'Maar ze lijken veel minder op elkaar dan de boeken van Hermans of Van 't Reve. Bij hen zou je een bladzijde met 'n mes uit het ene boek kunnen halen en in het andere kunnen stoppen. Ik denk niet dat veel mensen het zouden merken.' (Van der Heijden 1982, p. 50-51.)

In 1974 geeft Gomperts in een lezing een overzicht van Reves schrijverschap. Bij deze gelegenheid deelt de hoogleraar moderne Nederlandse letterkunde Reves werk op in drie periodes. In de eerste periode presenteert Reve zichzelf met behulp van maskers zoals Frits van Egters (uit *De avonden*) en Elmer (uit *Werther Nieland*), daarna, in *Op weg naar het einde* en *Nader tot U*, werpt Reve kortstondig alle maskers van zich af, en vervolgens zet hij nieuwe maskers op, niet alleen in het werk, maar vooral ook in de publieke ruimte, in de vorm van mystificaties en provocaties.

Gomperts ziet een verband tussen de 'practical jokes' van Frits van Egters en het gedrag van Reve in de laatste jaren.

> De practical jokes van Frits van Egters worden ten overstaan van het gehele lezersvolk voortgezet. Men mag op dit gebied nog wel het een en ander verwachten. [...] Ik zou het jammer vinden als die grappen in de plaats zouden komen van de literaire ontsnapping. Ik kan mij voorstellen dat een aantal lezers door zijn hebbelijkheden in toenemende mate wordt gehinderd. Zijn *Leve het kapitalisme* en *Weg met de arbeiders* zijn nog tot daaraan toe, zijn uitlatingen over negers zijn het tegendeel van grappig en de hele folklore over de koninklijke

sympatiserende Simon Vinkenoog: 'En als-ie nou in een maatschappij zou leven die hem het schrijven zou verbieden of hem onder dwang zetten, dan zou-ie z'n oncreativiteit aan het regime kunnen wijten. Maar nu kan-ie gewoon z'n onzin, *Proeven van Kommunikatie*, dat volslagen debiele, seniel gezeur weetjewel, dat kan-ie nou overal kwijt.' (Flothuis 1968). En in een interview in het *Parool* van 5 juni 1971 zegt Reve: 'De wereld is een troep, dat wel, maar een echte kunstenaar, die tijd en rust nodig heeft, continuïteit, om iets te maken, die kan zich niet met flauwekul bezighouden. Die moet natuurlijk wel eens zijn mond opendoen, maar niet elke dag. De slechte componisten, de slechte schilders en schrijvers, die doen dat wel. Omdat die niets uit hun handen kunnen krijgen moet die maatschappij kapot.' (Peereboom 1971)

volksschrijver en de Aanzienlijke Dame die hem de titels voor zijn boeken aan de hand doet, begint ook mij soms de keel uit te hangen. (Gomperts 1981 [1974], p. 335 (oorspr. curs.).)

Tv-programma's, populaire dag- en weekbladen en journalisten over Reve

Het satirisch televisieprogramma *Zo is het toevallig ook nog 's een keer* bespot in het lied 'Aanranding' de bezwaren van senator Algra tegen *Op weg naar het einde*. Een fragment:

Meisje:

Gerard Kornelis van 't Reve,
ik las zijn boek, Op weg naar 't Eind.
Ik dacht waarachtig eerst nog even:
't Is lang zo vies niet als het schijnt.

Maar reeds op bladzij zes of zeven,
toen kwam het, toch nog onverwacht:
daar heeft die smeerlap Van 't Reve
me voor de eerste keer verkracht.

Allen:

Maar een eenzame senator
luidt de noodklok door het land
en voorkomt dat onze maagden
allen worden aangerand.[945]

Tijdens de uitzending van 19 mei 1965 wordt in *Zo is het* de stijl en onderwerpskeuze van *Op weg naar het einde* gepersifleerd.

Een brief van Van het Reve

[presentator 1] Deze uitzending in de boekenweek is helaas zonder onze medewerker Gerard van het Reve. Hij heeft het te druk met zijn literaire arbeid, dat past in de boekenweek. Zoals u weet is zijn recente werk het schrijven van brieven, die al dan niet gebundeld worden. Ook wij hebben de hand weten te leggen op één van zijn brieven. Deze werd namelijk deze week afgegeven bij Gerards melkboer, in Friesland.

[presentator 2] In een Friese melkhandel.

[melkboer] Nel, heb je de bestelling van die van Van het Reve er ook bij?

[zijn vrouw] Wat was die ook weer?

[melkboer] Ik zal 't je voorlezen – hier is ie: 'Lieve melkboer – juist nam ik mij voor deze ochtend, die mij zeer grauw voorkwam na een lange nacht in gezelschap van de pornografische schrijver J.C. en de verleidelijke acteur J.A. naar welke laatste ik nooit kan kijken zonder, terwijl het hete bloed door mijn lichaam golft, te denken aan de jeugdige knecht die enige jaren geleden met jou de wijk bediende en die door God, en diens almachtige wijsheid, ondanks mijn geile gebeden tenslotte werd bestemd voor die onmogelijke trut van de groenteman – de bestelling af te doen met een briefje, toen ik vaststelde dat ik mij nu lang genoeg met gemakzucht heb afgemaakt van de taak die mij is toegewezen door de Geest die Vuur en Genade is. In welke vaststelling ik minder aangemoedigd werd door Innerlijke Drift dan wel door de overweging dat de Uitgever van Tirade het honorarium met 3½ gulden per pagina heeft verhoogd, en het dus weinig zoden aan de dijk zou zetten, wanneer ik zou volstaan met de eenvoudige mededeling 1 melk, 1 karnemelk.

945 Geciteerd naar: Ferdinandusse, Blokker & Frenkel Frank 1966, p. 34-35.

[de vrouw] Oók kàrnemelk? Dan heppie zeker gasten![946]

In 1976 publiceert *Story* een interview met Gerard Reve, met als titel 'Luitenant Gerard Reve redde een jonge guerilla-strijder'. Reve krijgt alle gelegenheid om de mythes over zichzelf uit de doeken te doen. Op een foto poseert hij in, zoals het artikel vermeldt, 'het luitenantsuniform [...] dat destijds zijn leden omgordde.' Het artikel begint als volgt.

> Wist u dat schrijver Gerard Reve luitenant bij de artillerie is geweest? Hij vocht bij de acties in ons vroegere Indië. Onder het portret van koningin Juliana, die hem in 1974 tot Ridder in de Orde van Oranje-Nassau benoemde, vertelde hij hoe hij eens met een list een 'vijand' in leven hield.
> 'Tja, wat zal er van die jongen geworden zijn? Als ik dat nog eens mocht weten...'

Er volgt een uitgebreid relaas over de manier waarop Reve het leven van een veertienjarige 'pelopper' redde. Ook de koningin komt in het artikel aan bod.

> Een groot kleurenportret in zijn woonkamer getuigt van zijn bewondering voor koningin Juliana, die hij een unieke vrouw noemt vanwege haar eenvoud en menselijkheid. Vóór de benoeming had de vorstin hem op Soestdijk ontvangen om over zijn werk te spreken.
> 'Hare majesteit had wel degelijk boeken van mij gelezen. "De Avonden" vond zij een beetje griezelig en somber boek, maar wel erg mooi. Ik zei: 'Dank u zeer, majesteit.' Ze heeft een heel zuiver, persoonlijk oordeel, is heel ruim van denken en ze ziet het geheel van de menselijke bewogenheid en van de menselijke liefde.' (Anoniem 1976)[947]

Het interview met Reve in *Rits* van 27 mei 1978 wordt met veel trompetgeschal gepresenteerd, ongeveer zoals Reve in die jaren zijn eigen boeken in flapteksten aanprees. 'Onthullend interview' staat op de cover van het blad, en in de inleiding wordt vermeld dat Reve de publiciteit vaak schuwt, maar dat *Rits* desondanks de hand wist te leggen op 'dit unieke interview'. De kop mag er ook zijn: 'Rits sprak tot diep in de nacht met een bejubeld en verguisd Volksschrijver. Het laatste interview met Gerard Reve.' Het vraaggesprek is verder gelardeerd met citaten van Reve in gigantische corpsgrootte, als 'Mijn prachtboeken hebben het gezonde liefdesleven tot onderwerp'. Ook bevat het interview drie grote foto's: een met Jan de Hartog, een waarop Reve poseert voor het portret van koningin Juliana, en een waarop Reve, met zijn boek *Een circusjongen* duidelijk zichtbaar, voor zijn zelfgebouwde huis 'Notre Reine' in Vesc staat. Het artikel opent als een jongensboek:

> De Marseille-expres uit Parijs arriveert om acht uur 's morgens in het provincieplaatsje Montélimar. Ik blijk de enige reiziger te zijn die hier de trein verlaat; verwonderd staart een bejaarde stationschef me vanaf het kale perron aan.
>
> Als ik na drie kwartier arriveer in het nog half sluimerende gehucht, weet ik dat het enige obstakel dat deze reis nog kan doen mislukken, Reve zelf is. Een hindernis die ik met grote takt zal moeten nemen. De kleinste onachtzaamheid kan genoeg zijn om hem tegen je in te nemen, maar ik vertrouw op mijn goede gesternte, het is stralend weer en dat is iets waar zelfs Gerard Reve niet ongevoelig voor is. Vol goede moed klop ik dan ook op het bescheiden ruitje van de donkerrood geverfde voordeur, die bijna meteen wordt geopend door de Grote Meester himself.

---

[946] Geciteerd naar: Ferdinandusse, Blokker & Frenkel Frank 1966, p. 76. Ook in: Beekman & Meijer 1973, p. 108-109.
[947] Over het bezoek van de journalist en fotograaf van *Story* schrijft Reve op 5 april 1976 enthousiast aan Josine Meyer. 'Ik heb een nog grotere bewondering gekregen voor het vakmanschap, waarmede dat blad gemaakt wordt. Ja, het is een formule, die de maniakaal-marxisten niet aanstaat, maar een mens gaat toch niet altijd op marxistisch leninistische grondslag aan het strand zonnebaden en zwemmen, of naar de bioskoop, of uit dansen, al zou dat van Liesbeth den Uyl eigenlijk wel moeten. Zij – de rode hetzers – stellen het voor, alsof het een door het snode (schaamteloze) internationale wereldkapitaal gefinancierd fascistenblad is. Achthonderdduizend mensen kopen het, en circa 4½ miljoen mensen lezen het, en dat zullen ze toch niet doen voor hun verdriet.' (Reve 1994, p. 347.)

‘Hallo, wat brengt jou hier zo vroeg?’ roept hij verrast uit. Het ijs is gebroken. Reve klinkt opgewekt, ja, hij lijkt het zelfs leuk te vinden dat ik op de stoep sta. (Schmidt 1978)

Ik ben de rol die ik speel. Reve over Reve

In het televisieprogramma *De kring* van 18 oktober 1961 discussieert men over Picasso. Gomperts vraagt zich op een bepaald moment af of Picasso geen loopje met zijn publiek neemt, en of hij behalve groot kunstenaar niet ook een charlatan is. Als Freezer daarop heeft geantwoord dat ernst en scherts vaak door elkaar lopen, reageert Reve:

> [Reve:] ‘Het moet noodzakelijk wel door elkaar lopen, in die zin dat de kunstenaar altijd toch ook charlatan moet spelen, eenvoudigweg. [...] Hij moet leven, werken, z’n spul verkopen [...].
>
> [Gomperts:] Daar is Picasso uitstekend in geslaagd. [...] In dat opzicht is hij een geniale charlatan.
>
> [Reve:] Ja. Maar [...] een kunstenaar heeft iets gemaakt en [...] op het moment dat hij het dus gemaakt heeft, dat hij aan het werk is… weet hij echt niet, hoe eerlijk hij er ook in gelooft, [...] wat het waard is. En hij treedt naar buiten de kunstenaar en probeert het te verkopen - je zit ergens je moet iets verkopen, een verhaal een toneelstuk, en dan ga je naar de mensen toe en dan zeg je… dan verwachten ze dit of dat wat er in zal zitten en dan zeg je dat de hele problematiek van de West-Europese mens erin zit, nietwaar, en dan krijg je je geld. Hè, je moet wel tegenover jezelf eerlijk blijven maar de boel belazeren moet je toch, uiterlijk.’ (AV *De kring* (AVRO) 1961)[948]

[948] AV In dit transcript is een aantal irrelevante passages weggelaten. Reve bedient zich van ongeveer hetzelfde argument in een vraaggesprek met het tijdschrift *De vrouw en haar huis* in 1967: ‘[...] De mensen hebben zich een bepaald beeld gevormd van je. Hoe je vecht en drinkt en worstelt (met boeken en drank). Dat moet je aan de gang houden. Je moet het wél goed doseren, natuurlijk. Allemaal onzin. Als je maar poseert als de harde jongen, die in zijn hart toch zo gevoelig is.’[948] (Evenhuis 1967)

Literatuur

Akker, W.J. van den (1985), *Een dichter schreit niet. Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poëtica*. Utrecht 1985.

Akker, W.J. van den & G.J. Dorleijn (2000), 'Hoe lang duurt tachtig? Reproductie van normen en literatuurgeschiedschrijving'. In: L. Korthals Altes & D. Schram (red.), *Literatuurwetenschap tussen betrokkenheid en distantie*. Assen 2000, p. 3-14.

Albada, W.B. van (1969), 'Korte levensbeschrijving van Gerard Kornelis Franciscus, Markies van het Reve'. In: *Dialoog. Tijdschrift voor homofilie en maatschappij. Extra Van het Reve-nummer*, 1969, p. 11-12.

Amerongen, M. van (1983), 'Hoe amusant is de lulkoek van G.K. van het Reve?'. In: *Vrij Nederland*.

Anbeek, T. (1996a), 'Gerard Reve and romantic irony'. In: B. L. Spahr, T. F. Shannon & W.J. van den Akker, *Vantage points. Festschrift for Johan P. Snapper*. Lanham, MD 1996, p. 29-40.

Anbeek, T. (1996b), *Het donkere hart. Romantische obsessies in de moderne Nederlandstalige literatuur*. Amsterdam 1996.

Anker, R. (1988), 'Reve mist oude kracht zijn proza vleugels te geven'. In: *Het Parool*, 10-12-1988.

Anoniem (1981), 'Gerard Reve speaking at Bedford College'. In: *Dutch Crossing* juli 1981, p. 48-64.

Anoniem (1983 [1966]), 'Bericht uit Huize Het Gras'. In: G. Reve, *In gesprek. Interviews*. Baarn 1983, p. 94-101.

Anoniem (1964), 'Gerard K. van het Reve: Greonterps kluizenaar'. In: *Het Vrije Volk*, 24-6-1964.

Anoniem [Peter van Eeten] (1967), 'Boeken voor arbeiders en mandarijnen'. In: *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 25-11-1967.

Anoniem (1968a), 'Auteur maakte reclame voor zichzelf. Onbekende etser Pannekoek blijkt G.K. van het Reve'. In: *Het Nieuwsblad van het Zuiden*, 2-2-1968.

Anoniem (1968b), 'Experiment'. In: *Eindhovens Dagblad*, 6-2-1968.

Anoniem (1968c), 'G.K. van het Reve bekent aarzelend: Etser F.L. Pannekoek bestaat wèl...'. In: *Brabants Dagblad*, 3-2-1968.

Anoniem (1968d), 'G.K. van het Reve opende eerste expositie van Frans Pannekoek'. In: *Het Parool*, 12-1-1968.

Anoniem (1968e), 'Gerard Kornelis van 't Reve is zelf Frans Lodewijk Pannekoek'. In: *De stem*, 3-2-1968.

Anoniem (1968f), 'Jef Last 70 jaar (I)'. In: *Het Parool*, 4-4-1968.

Anoniem (1968g), 'Leve het kapitalisme'. In: *Haagse Post*, 20-1-1968.

Anoniem (1968h), 'Mies en scène'. In: *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 3-2-1968.

Anoniem (1968i), 'Pannekoek'. In: *de Volkskrant*, 3-2-1968.

Anoniem (1968j), 'Pannekoek en commercie'. In: *Algemeen Handelsblad*, 12-1-1968.

Anoniem (1968k), '"Revofielen"'. In: *De Tijd*, 12-1-1968.

Anoniem (1968l), 'Van 't Reves Pannekoek bestaat'. In: *Algemeen Dagblad*, 3-2-1968.

Anoniem (1968m), 'Van het Reve heeft geen tekentalent'. In: *Het Vrije Volk*, 3-2-1968.

Anoniem (1968n), 'Van het Reve is zelf "mijn vriend Pannekoek"'. In: *Het Vrije Volk*, 2-2-1968.

Anoniem (1968o), 'Van het Reve opent expositie van Pannekoek. "Lang leve het kapitalisme!"'. In: *Het Vrije Volk*, 12-1-1968.
Anoniem (1968p), 'Vrijmoedig commentaar'. In: *De Tijd*, 3-2-1968.
Anoniem (1968q), 'Van het Reve zegt Pannekoek te zijn'. In: *De Tijd*, 2-2-1968.
Anoniem (1974), 'Gerard maakt reclame'. In: *Nieuwsblad van het Noorden*, 11-5-1974.
Anoniem (1976), 'Luitenant Gerard Reve redde een jonge guerilla-strijder'. In: *Story*, 12-6-1976.
Anoniem (1980), 'Gerard Reve's medeleven met onfortuinlijke Hugo Metsers. Vanuit Frankrijk onderhoudt hij telefonisch contact'. In: *Privé*, 12-1-1980.
Anoniem (1983), 'Reactie Polak op uitlatingen Reve'. In: *Het Parool*, 27-1-1983.
Anoniem (2006a), '"Al die debutanten die hem eerst van zich af moesten schudden"'. In: *Het Parool*, 10-4-2006.
Anoniem (2006b), 'Altijd in conflict met zijn omgeving'. In: *Trouw*, 10-4-2006.
Anoniem (2006c), 'Geniale volksschrijver met lust tot provoceren'. In: *De Telegraaf*, 10-4-2006.
Anoniem (2006d), 'Gerard Reve 1923-2006'. In: *Het Parool*.
Anoniem (2006e), 'Gerard Reve heengegaan'. In: *De Telegraaf*.
Anoniem (2006f), 'Gerard Reve: grootmeester der Nederlandse taal'. In: *NRC Handelsblad*, 10-4-2006.
Anoniem (2006g), 'Peiling: geniaal'. In: *de Volkskrant*, 10-4-2006.
Anoniem (2006h), 'Tegen de linkse kerk, maar voor religie. "Volksschrijver" Gerard Reve (82) wordt waarschijnlijk zaterdag begraven in het Belgische Machelen'. In: *de Volkskrant*, 10-4-2006.
Anoniem (2006i), 'Voor velen onbetwist de grootste schrijver'. In: *Het Parool*, 10-4-2006.
Anoniem (2010), 'Uitzicht op Huize Het Gras'. In: *de Volkskrant*, 15-5-2010.
B., J. v.d. (1967), 'Mies en Scène hoogtepunt'. In: *Het Parool*, 9-12-1967.
Baker, W. (2006), 'The Chicago School'. In: J. Wolfreys (red.), *Modern North American Criticism and Theory. A Critical Guide*. Edinburgh 2006, p. 12-18.
Bakkenhoven, J. (1983 [1978]), 'Praten met schrijvers: Gerard Reve'. In: G. Reve, *In gesprek. Interviews*. Baarn 1983, p. 192-204.
Baldick, R. (1961), *The First Bohemian. The Life of Henry Murger*. Londen 1961.
Barthes, R. (1993a), 'Introduction to the Structural Analysis of Narratives'. In: dez., *A Barthes Reader*. Londen 1993, p. 251-295.
Barthes, R. (1993b), 'Myth Today'. In: dez., *A Barthes Reader*. Londen 1993, p. 93-149.
Batteau, J. (2009), 'Literary Icons and the Religious Past in the Netherlands. Jan Wolkers and Gerard Reve'. In: A. Erll & A. Rigney, *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlijn/New York 2009, p. 229-244.
Baudrillard, J. (2005a), 'Art Between Utopia and Anticipation'. In: J. Baudrillard, *The Conspiracy of Art. Manifestos, Interviews, Essays*. New York 2005, p. 50-60.
Baudrillard, J. (2005b), 'No Nostalgia for Old Aesthetic Values'. In: J. Baudrillard, *The Conspiracy of Art. Manifestos, Interviews, Essays*. New York 2005, p. 61-74.
Baudrillard, J. (2005c), 'Too Much is Too Much'. In: J. Baudrillard, *The Conspiracy of Art. Manifestos, Interviews, Essays*. New York 2005, p. 75-85.
Baumann, S. (2007), *Hollywood Highbrow. From Entertainment to Art*. Princeton 2007.
Bax, P.A. (2007), *De taak van de schrijver. Het poëticale debat in de Nederlandse literatuur (1968-1985)*. 's-Hertogenbosch 2007.
Beckum, P. van (1974), 'Gerard Reve en de showbusiness. "Ik ben ook conferencier in rok met pailletten"'. In: *Haagsche Courant, Rotterdams Nieuwsblad*, 14-3-1974.
Beek, J. van (1968), 'Frans Lodewijk Pannekoek: Etsen in de winter, 's zomers autoraces'. In: *Het Parool*, 6-2-1968.

Beekman, K. & R. Grüttemeier (2005), *De wet van de letter. Literatuur en rechtspraak*. Amsterdam 2005.
Beekman, K. & M. Meijer (1973), *Kort Revier. Gerard Reve en het oordeel van zijn medeburgers*. Amsterdam 1973.
Beerekamp, H. (2006), 'Het beeld'. In: *NRC Handelsblad*, 10-4-2006.
Behler, E. (1972), *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*. Darmstadt 1972.
Behler, E. (1988), 'The Theory of Irony in German Romanticism'. In: F. Garber*, Romantic Irony*. Budapest 1988, p. 43-81.
Behler, E. (1990), *Irony and the Discourse of Modernity*. Seattle 1990.
Beller, M. & J. Leerssen (red.) (2007), *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*. Amsterdam 2007.
Benjamin, W. (1973), *Der Begriff der Kunstkritiek in der deutschen Romantik*. Frankfurt am Main 1973.
Benjamin, W. (1980), *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Rolf Tiedemann*. Frankfurt am Main 1980.
Benjamin, W. (2008), 'Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid'. In: dez.*, Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid en andere essays*. Amsterdam 2008, p. 7-43.
Berg, W. van den & P. Couttenier (2009), *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900*. Amsterdam 2009.
Bergh, H. van den (1973), 'Humor als noodsprong'. In: K. Beekman & M. Meijer (red.)*, Kort Revier. Gerard Reve en het oordeel van zijn medeburgers*. Amsterdam 1973, p. 31-43.
Bergh, H. van den (1981), 'Reve als hedendaagse Multatuli. Een schrijftechnisch dilemma'. In: S. Hubregtse (red.)*, Tussen chaos en orde. Essays over het werk van Gerard Reve*. Amsterdam 1981, p. 168-198.
Bergh, T. van den (2007 [2006]), 'In memoriam. Afscheid van een ernstige ironicus'. In: dez. (red.)*, De duiding aller dingen. Gerard Reve in Elsevier. Elsevier over Gerard Reve*. Amsterdam 2007, p. 170-174.
Bernlef, J. (1968), 'Van het Reve verklaart Pannekoek'. In: *Algemeen Dagblad*, 24-2-1968.
Bibeb (1964), 'G.K. van het Reve: Er moet een God zijn of iets dat minstens zo erg is'. In: *Vrij Nederland*, 10-10-1964.
Bibeb (1983 [1973]), 'Gerard Reve: "Ik geef nergens om eigenlijk; ik heb toch geen rust"'. In: G. Reve*, In gesprek. Interviews*. Baarn 1983, p. 147-157.
Bindels, R. (1982), *Over De uitvreter, Titaantjes en Dichtertje van Nescio*. Amsterdam 1982.
Bockris, V. (1989), *The Life and Death of Andy Warhol*. New York 1989.
Bodar, A. (1972), 'G. K. van het Reve, Antoine Bodar: volledige tekst van vpro-televisie 27 april 1972'. In: *Vrije Geluiden*, 6/13-5-1972.
Boelaars, B. (2002), *Koninklijke jaren. De Weerter periode van Gerard Reve*. Amsterdam 2002.
Bomans, G. (1989 [1947]), 'Een schrikbarend boek'. In: G. F. H. Raat (red.)*, Over De avonden: de eerste roman van Gerard Reve. Kritieken, artikelen en interviews*. Schoorl 1989, p. 72-75.
Booth, W.C. (1975), *A Rhetoric of Irony*. Chicago 1975.
Booth, W.C. (1983), *The Rhetoric of Fiction. Second Edition*. Chicago/Londen 1983.
Booth, W.C. (2006 [1983]), 'The Empire of Irony'. In: W. C. Booth & W. Jost*, The Essential Wayne Booth*. Chicago 2006, p. 101-118.
Bork, G.J. van, H. Struik, P.J. Verkruijsse en G.J. Vis (2002), 'Impliciete auteur, implied author of persona poëtica'. In: dez., *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek*. Digitale publicatie dbnl (http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01) 2002.
Bos, B. (1975), 'Weer een mislukte egotrip van Gerard Reve'. In: *De Nieuwe Linie*, 26-2-1975.

Boschetti, A. (2006), 'Bourdieu's Work on Literature: Contexts, Stakes and Perspectives'. In: *Theory, Culture & Society 23*-6, 2006, p. 135-155.
Botenbauwer, E. (1968a), 'Het leven (VII)'. In: *Propria Cures 78*-15, 1968.
Bourdieu, P. (1980a), 'La fin des intellectuels?'. In: *Noroit*-254, 1980a, p. 2-8, 17-19.
Bourdieu, P. (1980b), 'La fin des intellectuels?'. In: *Noroit*-253, 1980b, p. 2-8, 17-23.
Bourdieu, P. (1984a), *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Massachusetts 1984.
Bourdieu, P. (1984b), 'Le plaisir de savoir'. In: *Le Monde*, 27-6-1984.
Bourdieu, P. (1985), 'Les intellectuels et les pouvoirs'. In: R. Badinter, P. Bourdieu e.a.*, Michel Foucault, une histoire de la vérité*. Parijs 1985, p. 93-94.
Bourdieu, P. (1987), 'Für eine Realpolitik der Vernunft'. In: S. Müller-Rolli*, Das Bildungswesen der Zukunft*. Stuttgart 1987, p. 229-234.
Bourdieu, P. (1989a), *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam 1989.
Bourdieu, P. (1989b), 'The Corporatism of the Universal. The Role of Intellectuals in the Modern World'. In: *Telos 8*, 1989, p. 99-110.
Bourdieu, P. (1989 [1977]), 'De produktie van geloof. Bijdrage tot een economie van symbolische goederen'. In: dez.*, Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam 1989, p. 246-283.
Bourdieu, P. (1989 [1981]), 'Politieke vertegenwoordiging. Materiaal voor een theorie van het politieke veld'. In: dez.*, Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam 1989, p. 213-245.
Bourdieu, P. (1989 [1983]), 'Economisch kapitaal, cultureel kapitaal, sociaal kapitaal'. In: dez.*, Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam 1989, p. 120-141.
Bourdieu, P. (1989 [1984]), 'De sociale ruimte en de genese van "klassen"'. In: dez.*, Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam 1989, p. 142-170.
Bourdieu, P. (1989 [1988]), 'Vive la crise! Een pleidooi voor heterodoxie in de sociale wetenschappen'. In: dez.*, Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam 1989, p. 51-66.
Bourdieu, P. (1990a), 'A lecture on the lecture'. In: dez.*, In Other Words. Essays Towards a Reflexive Sociology*. Stanford 1990, p. 177-198.
Bourdieu, P. (1990b), *In Other Words. Essays Towards a Reflexive Sociology*. Cambridge 1990.
Bourdieu, P. (1990c), 'Pour eine realpolitik de la Raison'. In: *Gendaï Shiso 3*, 1990, p. 182-203.
Bourdieu, P. (1990d), *The Logic of Practice*. Cambridge 1990.
Bourdieu, P. (1990 [1983]), 'Landmarks'. In: dez.*, In Other Words. Essays Towards a Reflexive Sociology*. Stanford 1990, p. 34-55.
Bourdieu, P. (1990 [1985]), 'From rules to strategies'. In: dez.*, In Other Words. Essays Towards a Reflexive Sociology*. Stanford 1990, p. 59-75.
Bourdieu, P. (1993a), *Sociology in Question*. Londen 1993.
Bourdieu, P. (1993b), *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge 1993.

Bourdieu, P. (1993 [1968]), 'Outline of a Sociological Theory of Art Perception'. In: P. Bourdieu*, The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge 1993, p. 215-237.
Bourdieu, P. (1993 [1985]), 'The Market of Symbolic Goods'. In: dez.*, The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge 1993, p. 112-141.
Bourdieu, P. (1993 [1987]), 'The Historical Genesis of a Pure Aesthetic'. In: P. Bourdieu*, The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge 1993, p. 254-266.
Bourdieu, P. (1994), *De regels van de kunst. Wording en structuur van het literaire veld*. Amsterdam 1994.

Bourdieu, P. (1998), *Over televisie, gevolgd door In de greep van de journalistiek*. Amsterdam 1998.
Bourdieu, P. (2003), *Firing Back. Against the Tyranny of the Market 2*. Londen 2003.
Bourdieu, P. & L. Boltanski (1976), 'La production de l'idéologie dominante'. In: *Actes de la recherche en sciences sociales 2*-3, 1976, p. 3-73.
Bourdieu, P. & D. Eribon (1986), 'D'abord défendre les intellectuels'. In: *Le Nouvel observateur* 12/18-9-1986.
Boven, E. van & G.J. Dorleijn (2003), *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Bussum 2003.
Braak, M. ter (1932), *Démasqué der schoonheid.* Rotterdam 1932.
Bresser, J.P. (1968), 'Frans Lodewijk de Etser terecht. Speurtocht naar Pannekoek met postbode uit Pingjum'. In: *Eindhovens Dagblad*, 3-2-1968.
Brown, N. & I. Szeman (2000), *Pierre Bourdieu: Fieldwork in Culture*. Lanham 2000.
Brubaker, R. (1985), 'Rethinking Classical Sociology: the sociological vision of Pierre Bourdieu'. In: *Theory and Society 14*-6, 1985, p. 745-757.
Brugsma, W.L. (1983 [1974]), 'Nederland op weg naar het einde?'. In: G. Reve*, In gesprek. Interviews*. Baarn 1983, p. 158-167.
Brummelen, P. van (1993), 'Een aardappeleter'. In: *Het Parool*, 27-2-1993.
Büch, B. (1983a), 'Afscheid van Gerard Reve'. In: *De Tijd*, 4-2-1983.
Büch, B. (1983b), 'Gerard Reve is het in grote lijnen eens met God'. In: *Het Parool*, 15-1-1983.
Bueren, P. van (1974), 'Gerard Reve superstar'. In: *de Volkskrant*, 18-5-1974.
Bürger, P. (1974), *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main 1974.
Burnier, A. (1968), 'Een postbode van bovenwerkelijke schoonheid'. In: *Algemeen Handelsblad*, 20-1-1968.
Buuren, M. van (2000), 'Kunstenaarstemperament in de Franse kunstkritiek van de negentiende eeuw'. In: L. Korthals Altes & D. Schram (red.)*, Literatuurwetenschap tussen betrokkenheid en distantie*. Assen 2000, p. 99-113.
By, H. de (1982), ‘Signalement Nescio’. In: L. Frerichs (red.), *Over Nescio. Beschouwingen en interviews*. ’s-Gravenhage 1982, p. 276-283.
Cabanne, P. (1991), *Gesprekken met Marcel Duchamp*. Amsterdam 1991.
Calhoun, C. (1993), 'Habitus, Field, and Capital: the Question of Historical Specificity'. In: C. Calhoun, M. Postone & E. LiPuma (red.)*, Bourdieu: Critical Perspectives*. Chicago 1993, p. 61-88.
Calhoun, C., E. LiPuma & M. Postone (red.) (1993), *Bourdieu. Critical Perspectives*. Chicago 1993.
Calinescu, M. (1987), *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham 1987.
Calis, P. (1972), *Het spel en de knikkers*. Amsterdam 1972.
Carmiggelt, S. (1948), 'Nutteloze notities'. In: *Vrij Nederland*, 19-10-1948.
Carmiggelt, S. (1976), *Ze doen maar*. Amsterdam 1976.
Cascardi, A.J. (1999), 'Romance, Ideology and Iconoclasm in Cervantes'. In: A. J. Cruz & C. B. Johnson*, Cervantes and his Postmodern Constituencies*. New York 1999, p. 22-42.
Cervantes Saavedra, M. de (2007), *De vernuftige edelman Don Quichot van La Mancha*. Vertaald door Barber van de Pol. Amsterdam 2007.
Cohen, H.F. (1983), 'Gerard Reve en de politiek'. In: *Tirade 27*-289, 1983, p. 642-660.
Cohn, D. (1978), 'Psycho-Narration'. In: dez.*, Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton 1978, p. 21-57.
Cohn, D. (1999), *The Distinction of Fiction*. Baltimore 1999.
Colebrook, C. (2004), *Irony*. Londen 2004.

Collins, J. (1993), 'Determination and Contradiction: An Apreciation and Critique of the Work of Pierre Bourdieu on Language and Education'. In: C. Calhoun, M. Postone & E. LiPuma, *Bourdieu: Critical Perspectives*. Chicago 1993, p. 116-138.

Collins, J. (2010), *Bring on the Books for Everybody. How Literary Culture Became Popular Culture*. Durham 2010.

Couldry, N. (2004), 'Media meta-capital: Extending the range of Bourdieu's field theory'. In: D.L. Swartz & V.L. Zolberg (red.), *After Bourdieu. Influence, Critique, Elaboration*. Dordrecht/Boston/Londen 2004, p. 165-189.

Danko, D. (2008), 'Nathalie Heinich's Sociology of Art and Sociology from Art'. In: *Cultural Sociology 2*, 2008, p. 242-256.

Danto, A.C. (2002 [1986]), 'Het einde van de kunst'. In: dez., *De komedie van de overeenkomsten. Over kunst, filosofie en geschiedenis*. Groningen 2002, p. 123-169.

Danto, A.C. (2002 [2000]), 'Een apologie van de moderne kunst. Marcel Duchamp en het einde van de smaak'. In: dez., *De komedie van de overeenkomsten. Over kunst, filosofie en geschiedenis*. Groningen 2002, p. 281-310.

Datta, V. (1999), *Birth of a National Icon. The Literary Avant-Garde and the Origins of the Intellectual in France*. Albany 1999.

Delvigne, R. (1996), 'Who the f*** are Hermans and Reve?'. In: *Literatuur 13*-4, 1996, p. 223-228.

Demoor, M. (2004), 'Introduction'. In: M. Demoor, *Marketing the Author. Authorial Personae, Narrative Selves and Self-Fashioning, 1880-1930*. Basingstoke 2004, p. 1-18.

Derksen, L. (1972), 'Een dode die uitstel heeft'. In: *Panorama*, 13-5-1972.

Dietz, R. & E. Huizing (1985), 'Het verlangen om een boom, een plant of een poes in de vensterbank te zijn'. In: *Diepzee 3*-1, 1985, p. 18-21.

Dijk, A. van (1967), 'Zout in een flauw t.v.-papje'. In: *Het Vrije Volk*, 9-12-1967.

Dijk, N. van (1999), 'Een onverbiddelijke bestseller! De promotie van literair werk in de twintigste eeuw'. In: *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis 6*, 1999, p. 173-187, 251.

Doorne, J. van (1966a), 'G. K. van het Reve: een eerlijk mens. "Eigenlijk is mijn werk heel puriteins"'. In: *Trouw*, 11-7-1966.

Doorne, J. van (1966b), '"Nader tot U". Een akelig boek'. In: *Trouw*, 9-4-1966.

Doorne, J. van (1972), 'De taal der liefde van G.K. van het Reve'. In: *Trouw*, 11-3-1972.

Dorleijn, G.J. (2007), 'Autonomy and Heteronomy in the Dutch Literary Field around 1900'. In: G. J. Dorleijn, R. Grüttemeier & L. Korthals Altes (red.), *The Autonomy of Literature at the Fins de Siècles (1900 and 2000). A Critical Assessment*. Leuven 2007, p. 121-144.

Dorleijn, G.J. (2009), 'De plaats van tekstanalyse in een institutioneel-poëticale benadering'. In: *Nederlandse letterkunde 14*-1, 2009, p. 1-19.

Dorleijn, G.J., R. Grüttemeier & L. Korthals Altes (2007), '"The Autonomy of Literature": to be Handled with Care'. In: dez. (red.), *The Autonomy of Literature at the Fins de Siècles (1900 and 2000). A Critical Assessment*. Leuven 2007, p. ix-xxvi.

Dorleijn, G.J. & K. van Rees (red.) (2006), *De productie van literatuur. Het Nederlandse literaire veld 1800-2000*. Nijmegen 2006.

Drabble, M. (1995), *Angus Wilson. A Biography*. Londen 1995.

Drop, W., F.C. van Gestel & J.W. Steenbeek (1970), *Raamwerk. Kleine Nederlandse literatuurgeschiedenis*. Groningen 1970.

Dubois, P.H. (1966), 'Beklemmende suggestiviteit van G.K. van het Reve'. In: *Het Vaderland*, 9-4-1966.

Dubois, P.H. (1978), 'Ontmoetingen met een fascinerend schrijver'. In: *Het Vaderland*, 11-3-1978.

Duchamp, M. (1973), 'The Creative Act'. In: M. Sanouillet & E. Peterson & (red.), *The Writings of Marcel Duchamp*. New York 1973, p. 138-140.
Duchamp, M. (1973 [1961]), 'Apropos of "Readymades"'. In: M. Sanouillet & E. Peterson (red.), *The Writings of Marcel Duchamp*. New York 1973, p. 141-142.
Duister, F. (1968), 'Veel winter in het landschap. Frans Lodewijk Pannekoeks eerste tentoonstelling'. In: *De Tijd*, 12-1-1968.
Durand, J. (1974), 'Le grand écrivain hollandais Gérard Rêve, longtemps "poète maudit" vient d'être rehabilité par la Reine Juliana'. In: *Le Dauphiné Libéré*, 5-6-1974.
Duve, T. de (1996), *Kant after Duchamp*. Cambridge, MA 1996.
Dyer, R. & P. MacDonald (1998 [1979]), *Stars*. Londen 1998.
Eakin, P.J. (1985), *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton 1985.
Eastwood, J. (2007), 'Bourdieu, Flaubert, and the Sociology of Literature'. In: *Sociological Theory 25*-2, 2007, p. 149-169.
Eerden, E. van der (1994), 'Het boek dat Reve nooit schreef'. In: *HP/De Tijd*, 2-12-1994.
Elfferich, A. (1974), 'Belazert-ie de boel nou?'. In: *Het Parool*, 18-5-1974.
Evenhuis, G. (1967), 'Gerard Kornelis van het Reve'. In: *De vrouw en haar huis 61*, 1967, p. 100-103.
Fekkes, J. (1968), *De God van je tante. Ofwel het Ezel-proces van Gerard Kornelis van het Reve. Een documentaire samengesteld door Jan Fekkes*. Amsterdam 1968.
Fens, K. (1963), 'Kamertoneel in de winter'. In: *Merlyn 1*-5, 1963, p. 22-36.
Fens, K. (1967), 'De verrukkelijke treurigheid. Veertien etsen voor arbeiders verklaard'. In: *De Tijd*, 9-12-1967.
Fens, K. (1975), 'De nieuwe Reve: dichter en bouwer '. In: *de Volkskrant*, 27-2-1975.
Fens, K. (1980), 'Drie vaders en hun ene zoon'. In: *de Volkskrant*, 15-12-1980.
Fens, K. (1989 [1972]), 'Vijfentwintig jaar "De avonden"'. In: G.F.H. Raat (red.), *Over De avonden: de eerste roman van Gerard Reve. Kritieken, artikelen en interviews*. Schoorl 1989, p. 272-275.
Fens, K. (2007), 'Nawoord'. In: M. de Cervantes Saavedra, *De vernuftige edelman Don Quichot van La Mancha*. Vertaald door Barber van de Pol. Amsterdam 2007, p. 1103-1108.
Fens, K., H.U. Jessurun d'Oliveira & J.J. Oversteegen (1962), 'Ter inleiding'. In: *Merlyn 1*-1, 1962, p. 1-2.
Ferdinandusse, R. (1973), 'Notities over lieve jongens'. In: *Vrij Nederland*, 3-3-1973.
Flaubert, G. (1966), *Dictionnaire des idées reçues*. Napels 1966.
Flaubert, G. (1980), 'À Louise Colet [9 décembre 1852]'. In: dez., *Correspondance II (juillet 1851 - décembre 1858)*. Édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau. Parijs 1980, p. 200-204.
Flothuis, T. (1968), 'Leve het kapitalisme! Van het Reve provoceert rood Nederland'. In: *Haagse Post*, 30-3-1968.
Fludernik, M. (2001), 'Fiction vs. Non-Fiction. Narratological Differentiations'. In: J. Helbig (red.), *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger*. Heidelberg 2001, p. 85-103.
Foster, H. (1996), *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MA/Londen 1996.
Fowler, B. (1997), *Pierre Bourdieu and Cultural Theory. Critical Investigations*. Londen 1997.
Francis, T. (1963), 'Gesprek met Gerard Kornelis van het Reve. Dodelijk serieus auteur, ondanks vitrioolachtige ironie'. In: *Wereldkroniek*, 2-11-1963.
Franssen, G. (2008), *Gerrit Kouwenaar en de politiek van het lezen*. Nijmegen 2008.
Freriks, K. (2003), '"Verstandskiesch"'. In: *NRC Handelsblad*, 19-12-2003.
Frow, J. (1987), 'Accounting for Tastes: Some Problems in Pierre Bourdieu's Sociology of Culture'. In: *Cultural Studies 1*-1, 1987, p. 59-77.

Furst, L.R. (1984), *Fictions of Romantic Irony*. Cambridge, MA 1984.
Garnham, N. (1993), 'Bourdieu, the Cultural Arbitrary, and Television'. In: C. Calhoun, M. Postone & E. LiPuma, *Bourdieu: Critical Perspectives*. Chicago 1993, p. 178-192.
Garnham, N. & R. Williams (1980), 'Pierre Bourdieu and the Sociology of Culture: An Introduction'. In: *Media, Culture and Society 2*-3, 1980, p. 209-223.
Gay, P. (1984), *Education of the Senses. The Bourgeois Experience vol. 1*. New York 1984.
Gelikman, O. (2006), 'Bourdieu's Rules, Flaubert's Style, Mallarmé's Game. *The Rules of Art* and the "Unmasking Turn of Mind"'. In: *Boundary 2 33*-1, 2006, p. 203-228.
Genette, G. (1988), 'Implied Author, Implied Reader?'. In: G. Genette, *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca 1988, p. 135-154.
Genette, G. (1990), 'Fictional Narrative, Factual Narrative'. In: *Poetics Today. Theory & Analysis of Literature & Communication 11*-4, 1990, p. 755-774.
Genette, G. (1997), *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge 1997.
Gerli, E.M. (1995), *Refiguring Authority. Reading, Writing and Rewriting in Cervantes*. Lexington 1995.
Glass, L. (2004), *Authors Inc. Literary Celebrity in the Modern United States, 1880-1980*. New York/Londen 2004.
Goede, A. de (1993), '"Als ze in de katholieke kerk alle flikkers eruit zouden gooien dan konden ze wel sluiten"'. In: *VPRO-gids*, 5-2-1993.
Goedegebuure, J. (1988), 'Door pijn tot waarheid'. In: *Haagse Post*, 17-12-1988.
Goldsmith, K. (red.) (2004), *I'll Be Your Mirror. The Selected Andy Warhol Interviews 1962-1987*. New York 2004.
Gomperts, H.A. (1963a), 'Kloos en de Nieuwe Gids'. In: dez., *De geheime tuin*. Amsterdam 1963, p. 42-54.
Gomperts, H.A. (1963b), 'Nescio'. In: dez., *De geheime tuin*. Amsterdam 1963, p. 86-90.
Gomperts, H.A. (1981 [1974]), 'Gerard (van het) Reve: realist, symbolist, humorist'. In: S. Hubregtse, *Tussen chaos en orde. Essays over het werk van Gerard Reve*. Amsterdam 1981, p. 316-336. Ook in: H.A. Gomperts, *Intenties 1, 2 en 3. Essays en kritieken*. Amsterdam 2003, p. 317-333.
Gomperts, H.A. (2003 [1966]), 'De twee wegen van de kritiek'. In: dez., *Intenties 1, 2 en 3. Essays en kritieken*. Amsterdam 2003, p. 53-68.
Van Gool, J. (1978), 'Gerard Reve: mijn werk is een spiegel waar de mensen niet graag inkijken'. In: *Lezerskrant*, mei 1978.
Gorder, K. (1980), 'Understanding School Knowledge: A Critical Appraisal of Basil Bernstein and Pierre Bourdieu'. In: *Educational Theory 30*-4, 1980, p. 335-346.
Gorter, H. (1975 [1908]), *Het historisch materialisme. Voor arbeiders verklaard door H. Gorter*. Amsterdam 1975.
Gortzak, W. (1983), 'Reves zelfportret'. In: *Het Parool*, 19-1-1983.
Greenblatt, S. (2005), *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago 2005.
Greidanus, A. & H. Hafkamp (1986), 'Gerard Reve in 1984'. In: A. Greidanus & H. Hafkamp (red.), *Reve Jaarboek 3*. Baarn 1986, p. 9-44.
Grüttemeier, R. (2007), 'Law and the Autonomy of Literature'. In: G. J. Dorleijn, R. Grüttemeier & L. Korthals Altes (red.), *The Autonomy of Literature at the Fins de Siècles (1900 and 2000). A Critical Assessment*. Leuven 2007, p. 121-144.
Hafkamp, H. (1985), 'Gerard Reve in 1983'. In: A. Greidanus, H. Hafkamp & J. Paardekooper, *Reve Jaarboek 2*. Baarn 1985, p. 9-41.
Hafkamp, H. (1988), 'Gerard Reve in 1986'. In: A. Greidanus & H. Hafkamp (red.), *Reve Jaarboek 4*. Baarn 1988, p. 36-64.
Hageraats, K. (1988), 'In de schaduw van het onbestaande boek. Alles wat Reve in huis heeft'. In: *De Tijd*, 16-12-1988.

Harker, R., C. Mahar & C. Wilkes (red.) (1990), *An Introduction to the Work of Pierre Bourdieu. The Practice of Theory*. Basingstoke 1990.
Hart, K. 't (2006), 'De dochter van Reve. In memoriam Gerard Reve (1923-2006)'. In: *De groene Amsterdammer*, 14-4-2006.
Harten, J. (1964), 'In gesprek met Gerard Kornelis van het Reve. "Laten we het vak goed beoefenen"'. In: *Haagsch Dagblad*, 9-5-1964.
Harten, J. (1983 [1963]), 'Gerard K. van het Reve: "Alleen schrijven wat strikt noodzakelijk is."'. In: G. Reve, *In gesprek. Interviews*. Baarn 1983, p. 20-23.
Heinen, S. (2002), 'Das Bild des Autors. Überlegungen zum Begriff des "impliziten Autors" und seines Potentials zur kulturwissenschaftlichen Beschreibung von inszenierter Autorschaft'. In: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 33*-2, 2002, p. 327-344.
Heinich, N. (1991), *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. Parijs 1991.
Heinich, N. (1996a), *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Parijs 1996.
Heinich, N. (1996b), *The Glory of Van Gogh. An Anthropology of Admiration*. Princeton 1996.
Heinich, N. (2000), *Être écrivain. Création et identité*. Parjs 2000.
Heinich, N. (2003), *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie*. Amsterdam 2003.
Heinich, N. (2007), *Pourquoi Bourdieu*. Parijs 2007.
Helmers, M. (1980), 'Gerard Reve wil sterven op zijn "geheime landgoed" in Frankrijk'. In: *Privé*, 5-1-1980.
Herman, L. & B. Vervaeck (2009), *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen 2009.
Hermans, W.F. & G. Reve (2008), *Verscheur deze brief! Ik vertel veel te veel. Een briefwisseling*. Amsterdam 2008.
Heijden, C. van den (1982), 'Met open mond kijken naar de natuur. Chris van der Heijden in gesprek met Harry Mulisch'. In: *Bzzlletin 11*-100, 1982, p. 49-57.
Heumakers, A. (2004), 'Aesthetic Autonomy and Literary Commitment. A Pattern in Nineteenth-Century Literature'. In: B. van Heusden & L. Korthals Altes (red.), *Aesthetic Autonomy. Problems and Perspectives*. Leuven 2004, p. 21-36.
Hillner (1981 [1969]), 'Gerard Kornelis van het Reve: "Ik ben een romantisch decadent auteur"'. In: S. Hubregtse (red.), *Tussen chaos en orde. Essays over het werk van Gerard Reve*. Amsterdam 1981, p. 232-241.
Hirsch, E.D. (1992), 'In Defense of the Author'. In: G. Iseminger, *Intention and Interpretation*. Philadelphia 1992 (red.), p. 11-23.
Hn., H. (1967), 'Bonte rij in vlotte vaart'. In: *De Tijd*, 9-12-1967.
Hoendervoogt, W. (1960), 'Gesprekje met Gerard Kornelis van het Reve'. In: *Vrij Nederland*, 25-6-1960.
Hofhuizen, H. (1969), '"Ik doe alleen maar wat ik wil". Harry Mulisch schaamt zich niet voor zijn luxe. "Ik had een geslaagd zakenman kunnen zijn."'. In: *De Tijd*, 25-10-1969.
Hofhuizen, H. (1972), 'Gerard Kornelis Franciscus van het Reve: geloven is het loslaten van elke zekerheid'. In: *De Tijd*, 15-4-1972.
Hooff, J. van den (1975), 'Op de koffie bij Gerard Reve. "Men gaat apetaal schrijven in Nederland"'. In: *Het Vrije Volk*, 12-6-1975.
Hopper (1967), 'Pannekoek'. In: *de Volkskrant*, 11-12-1967.
Hubbard, T.K. (1991), *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca 1991.
Hubregtse, S. (1981a), 'Gerard Reve's Tweede Periode en zijn toneelstuk Moorlandshuis'. In: dez. (red.), *Tussen chaos en orde. Essays over het werk van Gerard Reve*. Amsterdam 1981, p. 125-145.
Hubregtse, S. (1981b), 'Inleiding en verantwoording'. In: dez. (red.), *Tussen chaos en orde. Essays over het werk van Gerard Reve*. Amsterdam 1981, p. 7-17.

Hubregtse, S. (1990), 'Reve en romantische ironie'. In: V. Hunink, J. Paardekooper & P. Sars (red.), *Eigenlijk geloof ik niets. Essays over het werk van Gerard Reve*. Nijmegen 1990, p. 65-86.
Huisman, J. (1975), 'Gerard Reve op dood spoor in Ik had hem lief '. In: *Algemeen Dagblad*, 22-2-1975.
Hulst, T. (1966), '"Ik ben beslist niet gek", zegt G.K. van het Reve'. In: *De Telegraaf*, 2-9-1966.
Huygens, F.P., H.A. Huygens-Wijma & B.W.E. Veurman (1973), *Brandpunten. Leidraad bij de studie van de Nederlandse letterkunde voor het voortgezet onderwijs*. Amsterdam 1973.
Huygens, S. (1973), 'Links slaat dood en rechts is recht'. In: *De Telegraaf*, 14-2-1973.
Ibsen, H. (1998), *Peer Gynt. A Dramatic Poem*. Translated by Cristopher Fry and Johan Fillinger. Oxford/New York 1998.
Impe, M. van (1983 [1980]), 'Gerard Reve: "Ik ben niet bang meer voor de dood"'. In: G. Reve, *In gesprek. Interviews*. Baarn 1983, p. 205-219.
J.K. (1974), 'Mooi gebaar van NOS'. In: *Trouw*, 20-5-1974.
Janssen, S. (1998), 'Side-roads to success. The effect of sideline activities on the status of writers'. In: *Poetics 25*-5, 1998, p. 265-280.
Janssen, S. (2005), *Het soortelijk gewicht van kunst in een open samenleving. De classificatie van cultuuruitingen in Nederland en andere Westerse landen na 1950*. Rotterdam 2005.
Jenkins, R. (1982), 'Pierre Bourdieu and the Reproduction of Determinism'. In: *Sociology 16*-2, 1982, p. 270-281.
Jessurun d'Oliveira, H.U. (1962), 'Een ballade van liefde en dood'. In: *Merlyn 1*-1, 1962, p. 3-22.
Jessurun d'Oliveira, H.U. (1965), 'Gerard Kornelis van het Reve'. In: dez., *Scheppen riep hij gaat van Au*. 10 interviews met: W.F. Hermans, Gerrit Achterberg, Lucebert, Harry Mulisch, Louis Paul Boon, Richard Minne, Jan Wolkers, Hugo Claus, G.K. van het Reve, Leo Vroman. Amsterdam 1965, p. 151-183.
JM (1974), 'Reves kijkshow'. In: *NRC Handelsblad*, 18-5-1974.
Johnson, R. (1993), 'Editor's Introduction. Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture'. In: P. Bourdieu & R. Johnson, *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge 1993, p. 1-25.
Joosten, J. (2003), *Onttachtiging. Essays over eigentijdse poëzie en poëziekritiek*. Nijmegen 2003.
Joosten, J. (2007), *Niet wat de criticus moet, maar wat hij doet. De relatie tussen neerlandistiek en literatuurkritiek*. Nijmegen 2007.
Joosten, J. (2008), *Misbaar. Hoe literatuur literatuur wordt*. Nijmegen 2008.
Joosten, J. & T. Vaessens (2004), 'Problemen en perspectieven van de modern-letterkundige neerlandistiek'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde 120*-4, 2004, p. 340-355.
Kagie, R. (1986), 'Gerard Reve: "Vroeger dacht ik dat ik van anderen verstandige dingen zou horen. Het tegendeel bleek het geval. Met de meeste mensen kun je beter niet te maken hebben."'. In: *Humo*, 15-5-1986.
Kaleis, H. (1981 [1969]), 'Van het Reve en de meedogenloze jongen'. In: S. Hubregtse, *Tussen chaos en orde. Essays over het werk van Gerard Reve*. Amsterdam 1981, p. 216-231.
Kalmann, M. (1982), 'Maakt "Vierde Man" kans op kassucces? Verboden boek van Gerard Reve wordt nu verfilmd'. In: *Weekend*, 19-6-1982.
Kant, I. & R. Schmidt (2003), 'De kritiek van het oordeelsvermogen'. In: I. Kant & R. Schmidt, *De drie kritieken. In hun samenhang met het totale werk gepresenteerd met verbindende tekst door Raymund Schmidt*. Amsterdam 2003, p. 257-286.
Kaufmann, H. & R. Wildegans (2008), *Van Goghs Ohr. Paul Gauguin und der Pakt des Schweigens*. Berlijn 2008.
Kemperink, M. (2009), *Van profeet tot patiënt. Visies op het kunstenaarschap in de negentiende eeuw*. Groningen 2009.

Kennedy, J.C. (1995), *Nieuw Babylon in aanbouw. Nederland in de jaren zestig*. Amsterdam/Meppel 1995.
Kindt, T. & H.-H. Müller (2006), *The Implied Author. Concept and Controversy*. Berlijn 2006.
King, A. (2000), 'Thinking with Bourdieu Against Bourdieu: A "Practical" Critique of the Habitus'. In: *Sociological Theory 18*-3, 2000, p. 417-433.
Knuvelder, G.P.M. (1974), *Schets geschiedenis Nederlandse letterkunde*. Den Bosch 1974.
Koolhaas, R. (1966), 'Gerard Kornelis van het Reve in gesprek met Rem Koolhaas'. In: *Eva*, 26-11-1966.
Kossmann, A. (1966), 'Brieven en gedichten van G.K. van het Reve: clown en profeet niet van elkaar te onderscheiden'. In: *Het Vrije Volk*, 9-4-1966.
Kottman, P. (1996), 'Gerard Reve voelt zich honderd procent decadent: "Ik had de dood tekort gedaan"'. In: *NRC Handelsblad*, 17-5-1996.
Kousbroek, R. (1995a), 'Dankwoord'. In: R. Kousbroek, *Het gemaskerde woord. Anathema's 1, 2, 3*. Amsterdam 1995, p. 333-335.
Kousbroek, R. (1995b), 'Naschrift'. In: R. Kousbroek, *Het gemaskerde woord. Anathema's 1, 2, 3*. Amsterdam 1995, p. 336-337.
Kronkel (1955), 'Van het Reve'. In: *Het Parool*, 9-9-1955.
Kronkel (1967), 'Middag'. In: *Het Parool*, 12-12-1967.
Leeuwen, W.L.M.E. van (1966), *Beknopt overzicht van de Nederlandse letterkunde*. Groningen 1966.
Lejeune, P. (1989a), 'The Autobiographical Pact'. In: P. Lejeune, *On Autobiography*. Minneapolis 1989, p. 3-30.
Lejeune, P. (1989b), 'The Autobiographical Pact (Bis)'. In: P. Lejeune, *On autobiography*. Minneapolis 1989, p. 119-137.
Lennep, G.L. van (1967), 'Aan het werk wezen'. In: *Elseviers Weekblad*, 7-10-1967.
Levinson, J. (1992), 'Intention and Interpretation: A Last Look'. In: G. Iseminger (red.), *Intention and Interpretation*. Philadelphia 1992, p. 221-256.
Levinson, J. (1996a), 'Intention and Interpretation in Literature'. In: dez., *The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*. Ithaca 1996, p. 175-213.
Levinson, J. (1996b), 'Messages in Art'. In: dez., *The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*. Ithaca 1996, p. 224-241.
Linders, Y. & E. op de Beek (2009), 'Evaluatiedomeinen in de Nederlandse literatuurkritiek'. In: W. Spooren, M. Onrust & J. Sanders (red.), *Studies in taalbeheersing 3*. Assen 2009, p. 247-258.
LiPuma, E. (1993), 'Culture and the Concept of Culture in a Theory of Practice'. In: C. Calhoun, M. Postone & E. LiPuma, *Bourdieu: Critical Perspectives*. Chicago 1993, p. 14-34.
Lodewick, H.J.M.F. (1976), *Literatuur. Geschiedenis en bloemlezing 2. Omstreeks 1880 tot heden*. Den Bosch 1976.
Loon, J. van (1982), 'Griezelen met Renée, Jeroen en Gerard'. In: *Weekend*, 19-6-1982.
Luif, T.T.M. (1974), 'Smeerlapperij'. In: *de Volkskrant*, 30-5-1974.
Luyendijk, G. (1983 [1964]), 'Gerard Kornelis van het Reve: 'Geloofd zij Jezus Christus!''. In: G. Reve, *In gesprek*. Baarn 1983, p. 67-80.
Maas, N. (2009), *Gerard Reve. Kroniek van een schuldig leven. Deel 1 - De vroege jaren (1923-1962)*. Amsterdam 2009.
Maas, N. (2010), *Gerard Reve. Kroniek van een schuldig leven. Deel 2 - De 'rampjaren' (1962-1975)*. Amsterdam 2010.
Man, P. de (1983 [1969]), 'The Rhetoric of Temporality'. In: dez., *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Londen 1983, p. 187-228.
Man, P. de (1996 [1977]), 'The Concept of Irony'. In: dez., *Aesthetic Ideology*. Minneapolis 1996, p. 163-184.

Marshall, P.D. (1997), *Celebrity and Power. Fame in Contemporary Culture*. Minneapolis 1997.
Marx, K. & F. Engels (1931), *Das kommunistische Manifest. Mit Vorreden von Karl Marx und Friedrich Engels, sowie Materialien zur Geschichte des Bundes der Kommunisten*. Berlijn 1931.
Marx, W. (2008), *Het afscheid van de literatuur. De geschiedenis van een ontwaarding 1700-2000*. Amsterdam/Antwerpen 2008.
Mathijsen, M. (2004), *Nederlandse literatuur in de romantiek 1820-1880*. Nijmegen 2004.
Matthijsse, A. (1988), 'Reve spot en ontroert'. In: *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 17-12-1988.
Maza, S. (2003), *The Myth of the French Bourgeoisie. An Essay on the Social Imaginary, 1750-1850*. Cambridge, MA 2003.
Meijer, R. (2007 [1989]), 'De duiding aller dingen'. In: T. Van den Bergh (red.), *De duiding aller dingen. Gerard Reve in Elsevier. Elsevier over Gerard Reve*. Amsterdam 2007, p. 129-145.
Meizoz, J. (2005), 'Die "posture" und das literarische Feld. Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq'. In: M. Joch & C. Wolf (red.), *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*. Tübingen 2005, p. 177-188.
Montag (1967), 'Pannekoek'. In: *Algemeen Handelsblad*, 19-8-1967.
Moor, W. de (1975), 'Gerard Reve's boek der aanspreking'. In: *De Tijd*, 7-3-1975.
Moran, J. (2000), *Star Authors. Literary Celebrity in America*. Londen 2000.
Mulder, J. (1983 [1972]), 'G. K. van het Reve: "Ik moet werken anders word ik gek"'. In: G. Reve, *In gesprek. Interviews*. Baarn 1983, p. 130-146.
Mulder, R. (1983), 'Twee nieuwe boeken over Reve. Waar woonde Werther en andere vragen'. In: *NRC Handelsblad*, 29-7-1983.
Mulisch, H. (1966), 'Commentaar'. In: *De Gids 129*-6, 1966, p. 2.
Mulisch, H. (1976), *Het ironische van de ironie. Over het geval G.K. van het Reve*. Brussel/ 's-Gravenhage 1976.
Mulisch, H. (1981), *De mythische formule. Dertig gesprekken, 1951-1981*. Samengesteld door Marita Mathijsen. Amsterdam 1981.
Müller, M. (1995), *Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt*. Würzburg 1995.
Murger, H. (2007), *The Bohemians of the Latin Quarter*. z.p. 2007.
N. [Wim Noordhoek] (1968), 'Veertien etsen voor Arbeiders verklaard'. In: *Propria Cures 78*-14, 1968, p. 6.
Nabokov, V. (1983), *Lectures on Don Quixote*. San Diego 1983.
Nathan, D.O. (1992), 'Irony, Metaphor, and the Problem of Intention'. In: G. Iseminger (red.), *Intention and Interpretation*. Philadelphia 1992, p. 183-202.
Nefkens, G. & H.R. Verhaar (1983), 'Document. Gerard Reve ondervraagd door Aad van den Heuvel'. In: *Tirade 27*-289, 1983, p. 751-762.
Nescio (2010), *Verzameld proza en nagelaten werk*. Amsterdam 2010.
Nicholson, V. (2003), *Among the Bohemians. Experiments in Living, 1900-1939*. Londen 2003.
Nies, J. (1974), 'Gerard Reve: "Je botst als je een zeker formaat hebt"'. In: *Het Binnenhof*, 14-3-1974.
Nieuwendijk, S. van den (1999), 'Poëtica in schoolpoëtica's'. In: G. J. Dorleijn & C. J. van Rees (red.), *Literatuuropvattingen in het perspectief van het literaire veld*. Den Haag 1999.
Norton, L. (1917), '"Buddha of the Bathroom"'. In: *The Blind Man 1*-2, 1917, p. 5-6.
Oosterholt, J. (2005), *De bril van Tachtig. Het beeld van de 19e-eeuwse Nederlandse dichtkunst*. Amsterdam 2005.
Ornée, W.A. & N.C.H. Wijngaards (1978), *Letterkundig kontakt. Overzicht van de geschiedenis van de letterkunde in Noord- en Zuid-Nederland*. Zutphen 1978.
P.A. (1968), 'GKF en Pannekoek in de krant'. In: *Vrij Nederland*, 10-2-1968.
Paardekooper, J. (1986), *Gerard Reve, De avonden*. Apeldoorn 1986.
Pannekoek, F.L. (1968), 'Een brief uit Spanje'. In: *Propria Cures 78*-17, 1968.

Parr, J.A. (2005), *Don Quixote. A Touchstone for Literary Criticism*. Kassel 2005.
Paz, O. (1976), *De kinderen van het slijk. Van de Romantiek tot de avant-garde*. Amsterdam 1976.
Peet, E. (1985), 'Gerard Reve en de decadentie. Verkenningen omtrent een spraakverwarring'. In: A. Greidanus, H. Hafkamp en J. Paardekooper (red.), *Reve jaarboek 2*, 1985, p. 67-88.
Peeters, C. (1973), 'De merkwaardige vereniging in het schrijverschap van Gerard Kornelis. Drie boeken bij zijn 50e verjaardag'. In: *Vrij Nederland*, 15-12-1973.
Pels, D. (1989), 'Inleiding. Naar een reflexieve sociale wetenschap'. In: P. Bourdieu*, Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam 1989, p. 7-22.
Perk, J. (1962), *Gedichten. Verzameld en ingeleid door Garmt Stuiveling*. Hasselt 1962.
Phaff, J. (1967), 'Van het Reve'. In: *Vrij Nederland*, 9-12-1967.
Pieterse, S. (2008), *De buik van de lezer. Over spreken en schrijven in Multatuli's Ideën*. Nijmegen 2008.
Poggioli, R. (1968), *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge, MA 1968.
Poll, K.L. (1968), 'Mulisch en Delfgaauw hunkeren naar chaos en geweld'. In: *Algemeen Handelsblad*, 29-3-1968.
Praz, M. (1979), *The Romantic Agony*. Oxford 1979.
Prins (1968), '"Ik ben geen mannetje maar een man". Tot u spreekt: Gerard Kornelis van het Reve'. In: *Avenue*, november 1968.
Prudhomme, R.P.A. (1981 [1966]), 'Verder van mij'. In: S. Hubregtse (red.)*, Tussen chaos en orde. Essays over het werk van Gerard Reve*. Amsterdam 1981, p. 199-210.
Raat, G.F.H. (1981 [1977]), 'Twee maal het eerste hoofdstuk van De Avonden'. In: S. Hubregtse (red.)*, Tussen chaos en orde. Essays over het werk van Gerard Reve*. Amsterdam 1981, p. 24-36.
Raat, G.F.H. (1985), *De vervalste wereld van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam 1985.
Raat, G.F.H. (1988), *Veertig jaar 'De avonden' van Gerard Reve*. Utrecht 1988.
Raat, G.F.H. (red.) (1989), *Over De avonden: de eerste roman van Gerard Reve. Kritieken, artikelen en interviews*. Schoorl 1989.
Raat, G.F.H. (1990), 'Van Frits van Egters tot Hugo Treger'. In: V. Hunink, J. Paardekooper & P. Sars (red.)*, Eigenlijk geloof ik niets. Essays over het werk van Gerard Reve*. Nijmegen 1990, p. 13-30.
Rainey, L.S. (1998), *Institutions of Modernism. Literary Elites and Public Culture*. New Haven 1998.
Raitt, A. (2005), *Gustavus Flaubertus bourgeoisophobus. Flaubert and the Bourgeois Mentality*. Oxford 2005.
Raviez, S. (2001), *Raviez' Reve. 1968-1987*. Den Haag 2001.
Rees, C.J. van (1983), 'How a literary work becomes a masterpiece. On the threefold selection practised by literary criticism'. In: *Poetics 12*-4/5, 1983, p. 397-417.
Rees, C.J. van (1985), *Consensusvorming in de literatuurkritiek*. Tilburg 1985.
Rees, K. van & G.J. Dorleijn (2006), 'Het Nederlandse literaire veld 1800-2000'. In: G.J. Dorleijn & K. van Rees (red.)*, De productie van literatuur. Het Nederlandse literaire veld 1800-2000*. Nijmegen 2006, p. 15-37.
Rees, K. van, S. Janssen & M. Verboord (2006), 'Classificatie in het culturele en literaire veld 1975-2000. Diversificatie en nivellering van grenzen tussen culturele genres'. In: G.J. Dorleijn & K. van Rees (red.)*, De productie van literatuur. Het Nederlandse literaire veld 1800-2000*. Nijmegen 2006, p. 239-283.
Reinders, P.M. (1988), 'Roman van Gerard Reve. Fantasieën van een zelfkweller '. In: *NRC Handelsblad*, 16-12-1988.
Reneman, M.F. (1968), 'Frans Lodewijk Pannekoek voor de arbeiders geworpen door Gerard Kornelis van het Reve'. In: *De Nieuwe Linie*, 20-1-1968.
Reve, G.K. van het (1961), *Tien vrolijke verhalen*. Amsterdam 1961.
Reve, G.K. van het (1964), 'Brief uit "Huize Algra" (De Landkruiser)'. In: *Tirade* 89, 1964, p. 343-346.

Reve, G.K. van het (1964 [1947]), *De avonden. Een winterverhaal*. Amsterdam 1964.
Reve, G.K. van het & F.L. Pannekoek (1967), *Veertien etsen van Frans Lodewijk Pannekoek voor arbeiders verklaard door Gerard Kornelis van het Reve*. Amsterdam 1967.
Reve, G.K. van het (1972), *De taal der liefde*. Amsterdam 1972.
Reve, G. (1973), *Lieve jongens*. Amsterdam 1973.
Reve, G. (1974), *Het lieve leven*. Amsterdam 1974.
Reve, G. (1975a), *Een circusjongen*. Elsevier, Amsterdam/Brussel 1975.
Reve, G. (1975b), *Een circusjongen. Levensroman*. Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam 1975.
Reve, G. (1975c), 'Gerard Reve vriend van negers'. In: *Het Parool*, 30-5-1975.
Reve, G. (1975d), *Ik had hem lief*. Amsterdam/Brussel 1975b.
Reve, G. K. van het (1975 [1966]), *Herfstdraden*. Amsterdam 1975.
Reve, G. (1980), *Brieven aan Wimie 1959-1963*. Utrecht 1980.
Reve, G. (1981), *Brieven aan Bernard S. 1965-1975*. Utrecht/Antwerpen 1981.
Reve, G. [*AR I*], *Archief Reve 1931-1960*. Baarn 1981.
Reve, G. [*AR II*], *Archief Reve 1961-1980*. Baarn 1982.
Reve, G. (1983), *Brieven aan Wim B. 1968-1975*. Utrecht 1983.
Reve, G. (1984a), *Brieven aan Frans P. 1965-1969*. Utrecht 1984.
Reve, G. [*SS*], *Schoon Schip 1945-1984*. Amsterdam 1984b.
Reve, G. (1985), *Brieven aan geschoolde arbeiders*. Utrecht/Antwerpen 1985.
Reve, G. (1986), *Brieven aan Ludo P. 1962-1980*. Amsterdam 1986.
Reve, G. (1988), *Bezorgde ouders*. Utrecht 1988.
Reve, G. (1988 [1982]), *Brieven Aan Simon C. 1971-1975*. Utrecht/Antwerpen 1988.
Reve, G. (1992 [1991]), *Brieven aan mijn lijfarts 1963-1980*. Amsterdam/Antwerpen 1992.
Reve, G. (1993), *Brieven van een aardappeleter*. Amsterdam/Antwerpen 1993.
Reve, G. (1994), *Brieven aan Josine M. 1959-1982*. Amsterdam/Antwerpen 1994.
Reve, G. (1997), *Brieven aan Matroos Vosch 1975-1992*. Amsterdam/Antwerpen 1997.
Reve, G. [*VW*], *Verzameld werk*. Amsterdam/Antwerpen 1998-2001.
Reve, G. (2007), *Moedig voorwaarts. Brieven aan Bert en Netty de Groot 1974-1997*. Amsterdam/Antwerpen 2007.
Reve, G. & W. Nijholt (1997), *Met niks begonnen. Correspondentie*. Amsterdam/Antwerpen 1997.
Reve, G. & G. van Oorschot (2005), *Briefwisseling 1951-1987*. Amsterdam 2005.
Righart, H. (1995), *De eindeloze jaren zestig. Geschiedenis van een generatieconflict*. Amsterdam 1995.
Rijkens, L. (1975), 'Gerard Reve ("Altijd al katholiek"): "Ik dank God dat ik uit Nederland ben weggegaan"'. In: *De Tijd*, 5-9-1975.
Ris, E. (1974), 'Gerards onverbiddelijke show'. In: *Het Vrije Volk*, 18-5-1974.
Rooduijn, T. (1975), 'Gerard Reve: "Eigenlijk ben ik erg kuis"'. In: *Nieuwe Revu*, 23-5-1975.
Rooduijn, T. (1982), 'Gerard Reve, de Koning van de Kalverstraat'. In: *Haagse Post*, 13-3-1982.
Rooijen, M. van (1982), '"In de literatuur heb je niets aan mooie taal". Gerard Reve over zichzelf, zijn werk en de verfilming van zijn "De vierde man"'. In: *Het Parool*, 25-6-1982.

Rorty, R. (2007), *Contingentie, ironie en solidariteit*. Kampen 2007.
Rotgans, R. & S.F. Bertels (1974), 'Van 't Reve'. In: *Het Vrije Volk*, 22-5-1974.
Rubinstein, R. (1961), 'Verhalen van Van het Reve en Schneiders. Een vloek en een zucht'. In: *Vrij Nederland*, 18-11-1961.
Rubinstein, R. (1964), 'De zendbrieven van Van het Reve'. In: *Vrij Nederland*, 29-2-1964.
Ruiter, F. & W. Smulders (1996), *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*. Amsterdam 1996.

Ruiter, F. & W. Smulders (2009), 'Het autonome schrijverschap van Willem Frederik Hermans. Een inleiding'. In: dez. (red.), *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam 2009, p. 7-31.
Ruiter, F. & W. Smulders (2010), 'Van moedwil tot misverstand, van Dorleijn tot Vaessens. Kritische kanttekeningen uit het veld'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde 126*-1, 2010, p. 63-85.
Ruivenkamp, P. (1966), 'G.K. van het Reve: "Nader tot U" opnieuw doodserotiek'. In: *Nieuwsblad van het Noorden*, 15-2-1966.
Sanouillet, M. & E. Peterson (1973), '[The Monte Carlo Bond]'. In: dez. (red.), *The Writings of Marcel Duchamp*. New York 1973, p. 185-188.
Sassower, R. & L. Cicotello (2000), *The Golden Avant-garde. Idolatry, Commercialism, and Art*. Charlottesville 2000.
Schaink-Willing, J. van (1972), 'Épater de hitsige bourgeois'. In: *De groene Amsterdammer*, 25-3-1972.
Schenke, M. (2006), '8uur. In memoriam. Een meester in zijn soort'. In: *Algemeen Dagblad*, 10-4-2006.
Scheunemann, D. (2000), *European Avant-Garde. New Perspectives. Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung*. Amsterdam/Atlanta 2000.
Scheunemann, D. (red.) (2005), *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde*. Amsterdam/New York 2005.
Schierbeek, B. (1963 [1960]), *Het dier heeft een mens getekend*. Amsterdam 1963.
Schinkel, W. (2003), 'Pierre Bourdieu's Political Turn?'. In: *Theory, Culture & Society 20*-6, 2003, p. 69-93.
Schlegel, F. (1971), *Philosophische Lehrjahre 1976-1806. Nebst philosophischen Manuskripten aus dem Jahren 1796-1828. Zweiter Teil. Mit Einleitung und Kommentar*. München 1971.
Schmidt, M. (1969), 'Gesprek over en met Gerard van het Reve in mistig Friesland'. In: *De Telegraaf*, 15-11-1969.
Schmidt, M. (1978), 'Rits sprak tot diep in de nacht met een bejubeld & verguisd Volksschrijver. Het laatste interview met Gerard Reve'. In: *Rits*, 27-5-1978.
Schmidt, M. (1983 [1969]), 'Interview met Gerard Kornelis van het Reve'. In: G. Reve, *In gesprek. Interviews*. Baarn 1983, p. 116-128.
Schouten, R. (1988), 'Oom luipaard vertelt'. In: *Trouw*, 8-12-1988.
Schuhmacher, W.J. (1974), 'Een dagje Reve'. In: *Elsevier*, 6-4-1974.
Schuil, J.B. (1959 [1920]), *De Artapappa's*. Amsterdam 1959.
Schurer, F. (1964), 'G.K. van het Reve en zijn supporters'. In: *De groene Amsterdammer*, 1-8-1964.
Seigel, J.E. (1986), *Bohemian Paris. Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*. New York 1986.
Sierksma, F. (1989 [1948]), 'Absolutie van een konijn'. In: G.F.H. Raat (red.), *Over De avonden: de eerste roman van Gerard Reve. Kritieken, artikelen en interviews*. Schoorl 1989, p. 143-159.
Sleutelaar, H. (1962), 'H.P.-gesprek met G.K. van het Reve. "We zijn en blijven calvinisten"'. In: *Haagse Post*, 21-4-1962.
Smidswiel, A. (1974), 'Gerard Reve, met nieuwe boeken op stapel: "Ik wil goeie slagzinnen maken en goed verkopen"'. In: *De Telegraaf*, 14-12-1974.
Smidswiel, A. (1976), 'Gerard Reve filmster in Lieve Jongens'. In: *Accent*, 18-2-1976.
Smit, G. (1967), 'Van het Reve bespiegelt bij etsen van Pannekoek'. In: *de Volkskrant*, 13-12-1967.
Smithuijsen, C.B. (red.) (1990), *De hulpbehoevende mecenas. Particulier initiatief, overheid en cultuur, 1940-1990*. Zutphen 1990.

Snapper, J.P. (1981 [1971]), 'G.K. van het Reve en de re(cidi)vitische Heterokliet '. In: S. Hubregtse*, Tussen chaos en orde. Essays over het werk van Gerard Reve*. Amsterdam 1981, p. 297-315.
Snapper, J.P. (1990), *De spiegel der verlossing in het werk van Gerard Reve*. Utrecht 1990.
Snijders, F. (1969), 'Hermans was hier'. In: *Amigoe*, 25-1-1969.
Sontag, S. (1966), 'Notes on camp'. In: S. Sontag*, Against Interpretation. And Other Essays*. New York 1966, p. 275-292.
Sötemann, A.L. (1985), 'Vier poetica's'. In: dez.*, Over poetica en poëzie. Een bundel beschouwingen samengesteld en ingeleid door W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn*. Groningen 1985, p. 119-130.
Speliers, H. (1973), *Gerard Kornelis van het Reve & de groene anjelier*. 's-Gravenhage/Brugge 1973.
Steenhuis, P.H. (2006), '"Van U gekomen, keer ik tot U terug". Gerard Reve 1923-2006'. In: *Het Parool*, 10-4-2006.
Straten, H. van (1962), 'G.K. van het Reve: "Ik kan een toneelstuk schrijven"'. In: *Het Vrije Volk*, 17-4-1962.
Straten, H. van (1973), 'Visioenen vlagen door Gerard Reves poëzie'. In: *Utrechts* Nieuwsblad, 23-11-1973.
Straten, H. van (1975), 'Nieuwste van Gerard Reve: treurige afgang'. In: *Utrechts Nieuwsblad*, 22-2-1975.
Strohschneider-Kohrs (2002 [1960]), *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen 2002.
Swartz, D. (1977), 'Pierre Bourdieu: The Cultural Transmission of Social Inequality'. In: *Harvard Educational Review 47*-4, 1977, p. 545-555.
Swenson, G.R. (2004), 'What Is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part I'. In: K. Goldsmith (red.)*, I'll Be Your Mirror. The Selected Andy Warhol Interviews 1962-1987*. New York 2004, p. 15-20.
Tamar (1972), 'De taal der liefde'. In: *Vrij Nederland*, 8-4-1972.
Tegenbosch, L. (1968), 'Frans Lodewijk Pannekoek. Een volbloed romanticus'. In: *de Volkskrant*, 20-1-1968.
Terlingen, H. (1967), 'Drie exemplaren Van het Reve'. In: *Revu*, 15-7-1967.
Tijn, J. van (1966), '"Ik heb nooit in de goedheid van de mensen geloofd"'. In: *Vrij Nederland*, 2-4-1966.
Tomkins, C. (1996), *Duchamp. A Biography*. New York 1996.
Touber, R. (1975), 'Reve; een droom van een dorpszonderling. Het verhaal van een trouw man'. In: *Provinciale Zeeuwse Courant*, 1-3-1975. (Ook in *Utrechts Dagblad* 1-3-1975, *Amersfoortse Courant* 8-3-1975.)
Uyldert, R. (1967), 'Rob spreekt met Gerard Kornelis van het Reve'. In: *Hitweek*, 29-11-1967.
Vaessens, T. (2004), 'De mythe van *Merlyn*. "Merlinisme" in literatuurkritiek en -onderwijs'. In: T. van Deel, M. Mathijsen & G. de Vriend (red.)*, Kijk op kritiek. Essays voor Kees Fens*. Amsterdam 2004, p. 170-185.
Vaessens, T. (2006a), *Het boek was beter. Literatuur tussen autonomie en massificatie*. Amsterdam 2006.
Vaessens, T. (2006b), *Ongerijmd succes. Poëzie in een onpoëtische tijd*. Nijmegen 2006.
Vaessens, T. (2009), *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*. Nijmegen 2009.
Vanegeren, B. (1994), '"Ik ben het in grote lijnen met God eens"'. In: *De Morgen*, 11-2-1994.
Verboord, M. (2004), 'Auteursclassificaties in literatuurmethoden Nederlands 1968-2000'. In: *Nederlandse letterkunde 9*-4, 2004, p. 380-403.
Verdaasdonk, H. (1984), 'Kwaliteitshiërarchieën in boeken ten behoeve van het onderwijs in de Nederlandse literatuur'. In: *Spektator 13*-4, 1984, p. 233-255.

Verdaasdonk, H. (1986), 'Empirische literatuursociologie aan de Katholieke Universiteit Brabant. Achtergronden en aard van een onderzoeksprogramma'. In: *TTT 6*-3, 1986, p. 211-218.
Vervaeck, B. (2000), 'De autobiograaf als obscene aap'. In: *Bzzlletin 29*-271, 2000, p. 3-13.
Vinkenoog, S. (1957), 'Auteur-hulpverlener Gerard-Kornelis van het Reve: "Ja, ik ben christen"'. In: *Haagse Post*, 2-3-1957.
Vullings, J. (2006), 'Leve het werk van Gerard Reve. Gerard Reve (1923-2006)'. In: *Vrij Nederland*, 15-4-2006.
Wacquant, L. (1987), 'Symbolic Violence and the Making of the French Agriculturalist: An Enquiry into Pierre Bourdieu's Sociology'. In: *Australian and New Zealand Journal of Sociology 23*-1, 1987, p. 65-88.
Warhol, A. [1977], *The Philosophy of Andy Warhol. From A to B and Back Again*. San Diego/New York [1977].
Warren, H. (1974), 'Gerard Reve: "Was ik maar gelukkig in plaats van bekend & goed betaald"'. In: *Provinciale Zeeuwse Courant*, 11-5-1974.
Warren, H. (1988), 'Ironie in het kwadraat van Gerard Reve'. In: *Provinciale Zeeuwse Courant*, 10-12-1988.
Webber, A.J. (2004), *The European Avant-Garde 1900-1940*. Cambridge 2004.
Weerlee, D. van (1981 [1975]), 'Revisme in de overgang. De particuliere mythologie van *Een Circusjongen*'. In: S. Hubregtse*, Tussen chaos en orde. Essays over het werk van Gerard Reve.* Amsterdam 1981, p. 337-348.
Wennekes, W. (1974), 'Gerard Reve: "Ik ben veel uitgekookter geworden"'. In: *De Gelderlander*, 4-5-1974.
Wierenga, H. (1969), 'G.K. van het Reve: En wat Paulus over de vrouwen zegt dan?'. In: *De Spiegel*, 2-8-1969.
Wilder, W. van (1964), 'Gerard Kornelis van het Reve'. In: *Yang 2*-10/11, 1964, p. 28-35.
Willis, P. (1983), 'Cultural production and theories of reproduction'. In: S.W.L. Barton*, Race, Class and Education*. Londen 1983, p. 107-134.
Wimsatt, W.K. [jr.] & M.C. Beardsley (1965 [1954]), 'The Intentional Fallacy'. In: W.K. Wimsatt jr.*, The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*. New York 1965, p. 3-18.
Zaal, W. (1972), 'Jawel hoor, een mensenboek!'. In: *Elsevier*, 11-3-1972.
Zaal, W. & F. van der Molen (1983 [1966]), 'De piëtist van Greonterp'. In: G. Reve*, In gesprek. Interviews*. Baarn 1983, p. 102-115.
Zahner, N.T. (2006), *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*. Frankfurt/New York 2006.
Zwier, G.J. (1988), 'Van marxisme naar revisme'. In: *Leeuwarder Courant*, 16-12-1988.

Audiovisueel materiaal

Alle hieronder genoemde uitzendingen zijn opgenomen in het archief van Het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid.

Andere tijden. NPS, VPRO, 16-12-2003.
Beeldspraak. NOS, 26-2-1975.
Berichten uit de samenleving. VPRO, 20-5-1975.
Buitenhof. NPS, VARA, VPRO, 9-4-2006.
Eeuwigh gaat voor oogenblick. RKK, 8-12-1991.
Favoriete schrijvers. Gerard Reve en Jan de Hartog. VARA, 2-6-1992.
Gerard Kornelis van het Reve. VPRO, 23-10-1969.
De Grote Gerard Reve Show. NOS, 17-5-1974.
Hier is ... Adriaan van Dis. VPRO, 15-2-1984.
Jeugdjournaal. NOS, 9-4-2006.
Journaal. NOS, 10-4-2006, 20 uur.
Journaal. NOS, 15-4-2006, 22 uur.
Journaal. NOS, 31-10-2010, 16 uur.
Journaal. NOS, 31-10-2010, 18 uur.
Journaal. NOS, 31-10-2010, 20 uur.
Journaal. NOS, 31-10-2010, extra journaal.
Journaal. NOS, 31-10-2010, laat journaal.
Journaal. NOS, 9-4-2006, 20 uur.
Kijk op kunst. KRO, 27-3-1968.
Koefnoen. AVRO, 15-4-2006.
Koos Postema op woensdag. VARA, 26-5-1971.
De kring. AVRO, 18-10-1961.
Literaire ontmoetingen. Gerard Kornelis van het Reve. AVRO, 11-12-1963.
Mies en scène. VARA, 23-5-1969.
Netwerk. KRO, 9-4-2006.
Nova. NOS, NPS, VARA, 15-4-2006.
Nova/Den Haag Vandaag. NOS, NPS, VARA, 10-4-2006.
Nova/Den Haag Vandaag. NOS, NPS, VARA, 13-4-2006.
NPS Arena. NPS, 9-4-2006.
Open oog. NTS, 12-1-1968.
Reve show. NOS, 11-12-1988.
TV show. TROS, 31-10-1984.
Twee vandaag. AVRO, TROS, 10-4-2006.
Twee vandaag. AVRO, TROS, 14-4-2006.
De wereld draait door. VARA, 17-4-2006.
Woestijnruiters. VARA, 9-4-2006.
Zo is het toevallig ook nog 's een keer. VARA, 4-1-1964.
Zo maar een zomeravond. VARA, 29-8-1969.

Literatuur motto's

p. 5 'Il est une chose mille fois plus dangereuse que le bourgeois, c'est l'artiste bourgeois, qui a été créé pour s'interposer entre le public et le génie; il les cache l'un à l'autre.'

Charles Baudelaire*, Curiosités esthétiques*. Parijs 1898, p. 208.

p. 59 'Ik voltooi eigenlijk geen bladzij, zonder dat ik tenminste een keer aan Nescio heb gedacht. [...] de invloed in zijn geschriften op mij uit zich niet zozeer in wat ik schrijf, als wel [in] wat ik nièt schrijf, want ik geloof dat hìj mij behoedt voor die al te lachwekkende grootheidswaan.'

Gerard Reve. In: By, H. de (1982), 'Signalement Nescio'. In: L. Frerichs (red.), *Over Nescio. Beschouwingen en interviews*. 's-Gravenhage 1982, p. 276-283.

p. 101 'Ask anyone: "Who's your idea of the tortured artist, the mad genius?" Chances are you get one answer, and just one answer: "Vincent van Gogh. Sliced his ear off, didn't he?"'

Simon Schama, *The Power of Art. Van Gogh.* BBC 2006.

p. 135 'Ik blijf dan ook voorbereid op een plotselinge kentering, wanneer de critici tot het sterk gewijzigde standpunt zullen komen, dat mijn werk niet eerlijk maar geposeerd, niet briljant maar op goedkope wijze gekunsteld, en niet schokkend maar vervelend is.'

Gerard Reve, 'Brief uit het verleden'. In: dez., *Verzameld werk II*. Amsterdam/Antwerpen 1999, p. 207.

p. 159 '[...] voor de lezer is hij minder een schrijver dan wel een romanfiguur.'

Harry Mulisch, *Het ironische van de ironie. Over het geval G.K. van het Reve.* Amsterdam 1976, p. 45.

p. 201 'It is only by distinguishing between the author and his implied image that we can avoid pointless and unverifiable talk about such qualities as "sincerity" or "seriousness" in the author.'

Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction. Second Edition*. Chicago/Londen 1983, p. 75.

p. 245 'I have often pointed out [...] that you can think with a thinker against that thinker. [...] To say that you can think at the same time with and against a thinker means [...] to think of the relation you have with the thought of the past. *For* Marx, as Althusser said, or *against* Marx. I think you can think with Marx against Marx or with Durkheim against Durkheim, and also, of course, with Marx and Durkheim against Weber, and vice versa. That's the way science works.'

Pierre Bourdieu, *In Other Words*. Stanford 1990, p. 49.

Dankwoord

De volgende personen ben ik zeer dankbaar voor alle hulp die zij mij de afgelopen vijf jaar hebben geboden. Ten eerste Thomas Vaessens, mijn promotor, door wie ik het boek heb kunnen schrijven dat ik heb willen schrijven. Hij heeft mij niet alleen van een onmeetbare hoeveelheid nuttige kritiek voorzien, maar er ook voor gezorgd dat ik iedere keer met een beter gevoel zijn kamer uitliep dan waarmee ik er binnenkwam. Op de tweede plaats Jos Joosten, die met grote deskundigheid en enthousiasme ieder hoofdstuk onder het fileermes heeft gelegd – en die er ook nog eens op stond om iedere rekening te betalen.

Voorts dank ik mijn andere collega's binnen de Universiteit van Amsterdam, de neerlandistiek en aanverwante disciplines. In het bijzonder, en in willekeurige volgorde, wil ik hier noemen: Yra van Dijk, Gaston Franssen, Saskia Pieterse, Mathieu de Bakker, Sander Bax, Marita Mathijsen-Verkooijen, Floor van Renssen, Gijsbert Pols, Daniël Rovers, Odile Heynders, Jesseka Batteau, Marc Verboord, Nina Geerdink, Anne Hilde van Baal en mijn kamergenoten en collega-heffers Beyke Maas en Johan Sonnenschein. Het werk van Bourdieu ben ik te lijf gegaan met hulp van André van der Velden, Judith Thissen, Willem Schinkel, Dick Pels en Kees van Rees. Anoek Hillen en Sabine de Waart loodsten mij door de archieven van het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid. Nop Maas heeft mij meerdere malen geantwoord op vragen over Reves leven en publicaties.

Bijzonder veel dank gaat uit naar mijn marathon-redactieteam, dat onder anderen bestond uit Eva Pelgrom, Rosa Spanjaard, Johan Olof en Carel den Hertog. Ook wil ik hier, om verschillende redenen, vermelden: Truus, Jet en Frans Berkhout, Marthy Keuning, Jan en Emma Eshuis, Femke Gazendam, Ton van de Laar, Kamil van Buuren, Frans Steegh, de heer W.J. van der Waal, Alet van den Berg, zonder wie ik nooit aan dit project was begonnen, Jeannette Elsenburg en Jörgen van Rijen, Eelco de Jong, Emma Spanjaard, Rosanna Kouwenhoven, Martine van den Akker, Willemijn van Dop, Rosa Schogt, Britt Grootes, Atze de Vrieze, Pauline Wenderich, Sander Haijma, Jakob Treffers ('Leve het kapitalisme!'), Piet en Atie van Haalen, Ruth, Johannes, Bernhard, Barbara en Charlotte Meyer.

Hannah en Pieter, jullie zijn *tremendous* paranimfen en de volmaakte tegendelen van Phal. Marjan, Roel en Liesbeth, ik ben ontzettend dankbaar voor het feit dat jullie me altijd, en in ieder opzicht, hebben gesteund. Anne, wat fijn dat je in mijn leven bent. Dank voor het aanhoren en verdragen van al mijn twijfels, ideeën en de tot in den treure herhaalde anekdotes van en over Gerard Reve.

Samenvatting

Gerard Reve (1923-2006) behoort tot de bekendste en hoogst gewaardeerde Nederlandse schrijvers van na de Tweede Wereldoorlog. Met zijn debuutroman *De avonden* (1947) vestigde hij zijn reputatie in literaire kringen, en verwierf hij een positie in het centrum van het literaire veld van zijn tijd. Vanaf het begin van de jaren zestig zocht en vond Reve de aandacht van het grote publiek. Niet alleen zijn expliciet egotistische literatuur (zoals de 'brievenboeken' *Op weg naar het einde* (1963) en *Nader tot U* (1966)) stond in de belangstelling, maar ook de manier waarop hij zich in de publieke ruimte presenteerde. Reve had een bijzonder goede neus voor publiciteit en slaagde er regelmatig in om maatschappelijke zenuwen bloot te leggen. Zijn openlijke homoseksualiteit, particuliere religiositeit, commercialiteit en vermeend racistische uitlatingen stonden garant voor aandacht van de media.
Dit proefschrift onderzoekt het schrijverschap van Reve in de breedste zin des woords. Het vertrekt vanuit de aanname dat de methodologische scheiding die veelal wordt gemaakt tussen het 'oeuvre' en de 'publieke manifestatie' van een schrijver artificieel is, en in het geval van Reve leidt en heeft geleid tot onderbelichting van essentiële aspecten van zijn schrijverschap. De analyse van Reves schrijverschap richt zich vooral op de wijze waarop Reve zijn imago binnen en buiten zijn werk vormgaf, en op de vraag hoe dit imago zich verhoudt tot het stereotype van de moderne kunstenaar. De focus ligt, kortom, op Reves zelfrepresentatie.
Vanaf het begin van Reves schrijverschap zijn er in die zelfrepresentatie twee lagen zichtbaar: Reve speelde zichzelf niet alleen nadrukkelijk in de kijker door lezers, luisteraars en toeschouwers te vermaken, ontroeren en schofferen, maar reflecteerde ook voortdurend, en openlijk, op het hoe en waarom van zijn publieke manifestatie. Zo onthulde Reve zijn eigen strategieën – althans: hij wekte die suggestie.
Reves zelfrepresentatie en zijn ideeën over het schrijverschap worden in dit proefschrift geconfronteerd met theorieën over de vraag hoe kunst en kunstenaars in de maatschappij functioneren. Centraal staat daarbij de cultuursociologie van Pierre Bourdieu, en in het bijzonder diens begrippen *illusio*, het fundamentele en collectieve geloof in de waarde van het culturele spel en zijn inzetten, en *charismatische ideologie*, het zichtbare effect van dit geloof. Dit onderzoek naar Reve is een poging om Bourdieu tegen zichzelf in te lezen. Reve benoemde als actor in het literaire veld een aantal mechanismen die tot de kern van Bourdieus cultuursociologie behoren, en maakte deze tot fundament van zijn provocaties. Enerzijds onderschrijft zijn schrijverschap daarmee de waarde van Bourdieus theorieën, anderzijds problematiseert het deze. Reve bleek in staat om niet alleen volgens, maar ook met de regels van de kunst te spelen. Bovendien is de hoge mate van bewustzijn waarvan hij tijdens dat spel blijk gaf strijdig met de hypnotiserende werking die volgens Bourdieu van de illusio uitgaat.

Dit boek bestaat uit drie delen, en volgt Reves loopbaan in een min of meer chronologische lijn. Het eerste deel (hoofdstuk 1, 2 en 3), gaat over de periode vanaf Reves debuut tot het einde van de jaren zestig. Na de proloog, waarin ik het ontstaan bespreek van het stereotype van de moderne kunstenaar, volgt een inleidend hoofdstuk. Daarin beschrijf ik enkele essentiële begrippen uit Bourdieus cultuursociologie (naast de illusio en de charismatische ideologie zijn dat economisch, cultureel en symbolisch kapitaal en de polaire structuur van het culturele veld), bekritiseer ik aspecten van Bourdieus werkwijze en zet ik de problemen rond Reves schrijverschap uiteen die in dit boek centraal staan.
Het tweede hoofdstuk biedt een overzicht van Reves poëtica en handelt over de manier waarop Reve zichzelf en zijn collega-kunstenaars representeerde in zijn werk van de jaren vijftig en zestig. Vertrekpunt is 'Gesprek met Van het Reve', een gemaskeerd zelfinterview dat in 1958 in

het literaire tijdschrift *Tirade* verscheen. Ik beschrijf hoe Reve in zijn werk een paradigmatisch beeld van de kunstwereld creëerde, en hoe hij zichzelf positioneerde ten opzichte van dat beeld. Aan het daaropvolgende hoofdstuk ligt één casus ten grondslag: Reves verhouding tot de schilder en bohémien Frans Lodewijk Pannekoek. Ik analyseer het boekje *Veertien etsen van Frans Lodewijk Pannekoek voor arbeiders verklaard door Gerard Kornelis van het Reve* als literaire tekst en als marketinginstrument, en beschrijf hoe Reve zowel in deze tekst als in de publiciteitscampagne die hij voor Pannekoek opzette zondigde tegen het belangrijkste dogma van de paradigmatische kunstwereld: (voorgewende) belangeloosheid.

In deel twee, dat uit één hoofdstuk bestaat, zet ik uiteen welke rol het thema 'oprechtheid en authenticiteit' speelde in de receptie van Reves werk en persoonlijkheid in de jaren zestig en zeventig. De waardering voor Reve lijkt in die periode afhankelijk te zijn geweest van de mate waarin critici, collega's en journalisten zijn werk oprecht en origineel vonden. Aanvankelijk gold Reve als een bijzonder oprechte auteur en werd zijn werk algemeen geprezen, maar dit beeld kantelde in de jaren zeventig, toen er een 'oprechtheidskwestie' ontstond en men Reve verweet dat hij zichzelf herhaalde.

Het derde deel (hoofdstuk 5, 6 en 7) handelt over Reves zelfrepresentatie in de jaren zeventig, tachtig en negentig. Reve reflecteerde in die jaren nog meer dan voorheen op zichzelf en het schrijverschap, zozeer zelfs, dat er van een eenduidig, transparant subject geen sprake meer leek te zijn. Hij koketteerde in die jaren met het beeld van een gesplitst subject. In hoofdstuk vijf ga ik in op het specifieke van Reves ironie en de manier waarop de artistieke illusie binnen en buiten zijn werk wordt vormgegeven en doorbroken. De boeken *De taal der liefde* (1972), *Een circusjongen* (1975) en het televisieprogramma *De Grote Gerard Reve Show* (1974) staan hier centraal. In het zesde hoofdstuk, dat gaat over Reves vermeende racisme en de roman *Bezorgde ouders* (1988), stel ik Reve voor als impliciete auteur. Ik problematiseer het autobiografische gehalte van Reves werk en de scheiding tussen fictie en werkelijkheid, waarbij ik gebruik maak van de theorieën van onder andere Wayne C. Booth, Gérard Genette en Philip Lejeune.

In het laatste hoofdstuk, dat als epiloog dienst doet, verbreed ik mijn blik en vier ik de teugels. Ik kijk opnieuw naar Bourdieus theorieën over de illusio, bespreek de relatie tussen de illusio en de artistieke illusie, en breng dit alles in verband met Reves schrijverschap. Het kunstenaarschap van Marcel Duchamp fungeert in dit hoofdstuk als schakel tussen Bourdieus sociologie en het schrijverschap van Reve. Anders dan Reve bevindt Duchamp, Fransman van geboorte, zich midden in het blikveld van Bourdieu. Diens werk en zelfrepresentatie brengen enkele problemen bij Bourdieu aan het licht die ook spelen ten aanzien van Reves schrijverschap. Deze problemen kunnen echter ook worden beschouwd als succesvolle uitingen van wat Nathalie Heinich 'singulariteit' noemt: het vermogen van kunstenaars om zich van anderen te onderscheiden.

Summary

Gerard Reve (1923-2006) is one of the most famous and esteemed Dutch authors after the Second World War. With his debut novel *De avonden* [*The Evenings*] (1947) he established his reputation within literary circles and earned himself a position at the heart of the literary field of his times. Reve sought and caught the attention of large audiences from the early sixties. Not only his explicitly egotist literature (such as his 'books of correspondence' *Op weg naar het einde* [*On the Way to the End*] (1963) and *Nader tot U* [*Nearer to Thee*] (1966)) attracted attention, but also the way in which he presented himself in the public sphere. Reve had a keen eye for publicity and succeeded regularly in exposing social sensitivities. His overt homosexuality, particular religiosity, commercial attitude and alleged racist statements ensured media attention.
This thesis examines Reve's authorship in the broadest sense of the word. It starts from the assumption that the methodological distinction which is often made between the 'oeuvre' and the 'public manifestation' of an author is artificial, and that in the case of Reve it leads to and has led to underexposure of essential aspects of his authorship. The analysis of Reve's authorship concentrates on the way in which Reve created the image of himself both inside and outside his work, and on the question how this image relates to the stereotype of the modern artist. In brief, the focus is on Reve's self-representation.
From the beginning of Reve's authorship, two layers can be distinguished in this self-representation: Reve put himself squarely into the spotlight not only by entertaining, moving and insulting readers, listeners and viewers, but he also reflected constantly and overtly on the whys and wherefores of his public manifestation. By doing so, Reve unveiled his own strategies – or at least insinuated as much.
In this thesis, Reve's self-representation and his ideas on authorship are challenged by theories on the question how art and artists function in society. The focus here is on the cultural sociology of Pierre Bourdieu, especially on his concepts of *illusio*, the fundamental and collective belief in the game of culture and its stakes, and *charismatic ideology*, the visible results of this belief. This research into Reve is an attempt to read Bourdieu against Bourdieu. As an agent within the literary field, Reve defined several mechanisms that are part of Bourdieu's cultural sociology, and with these formed a basis for his provocations. His authorship therefore in one way endorses the value of Bourdieu's theories, and in the other problematises these. Reve has proved to be able not only to play the game by the rules of art, but also to play with these same rules. Moreover, the fact that Reve was very aware of the game he played is inconsistent with the hypnotic power Bourdieu ascribed to the *illusio*.

This book consists of three parts, and more or less follows the chronology of Reve's career. The first part (chapters 1, 2 and 3) covers the period from Reve's debut to the late sixties. The prologue, in which I discuss the origin of the stereotype of the modern artist, is followed by an introductory chapter. There, I go into several essential concepts from Bourdieu's cultural sociology (apart from the illusio and the charismatic ideology these include economic, cultural and symbolic capital, and the polar structure of the field of cultural production), criticise some of the aspects of Bourdieu's method and set out the problems related to Reve's authorship which this book focuses on.
The second chapter offers an overview of Reve's poetics and deals with the way in which Reve represented himself and his fellow artists in his work from the fifties and sixties. The starting point for this chapter is 'Gesprek met Van het Reve' ['Conversation with Van het Reve'], a masked self-interview published in literary magazine *Tirade* in 1958. I describe how Reve created a paradigmatic image of the art world and of his own position in relation to that image.

One case study forms the basis for the following chapter: Reve's relation to painter and bohemian Frans Lodewijk Pannekoek. I analyse the book *Veertien etsen van Frans Lodewijk Pannekoek voor arbeiders verklaard door Gerard Kornelis van het* Reve [*Fourteen Etchings by Frans Lodewijk Pannekoek Explained for Workers by Gerard Kornelis van het Reve*] as a literary text and marketing tool and describe how Reve, both in this text and in the marketing campaign he launched for Pannekoek, broke the most important dogma of the paradigmatic art world as described by him: feigned or real desinterestedness.
In part 2, which consists of one chapter, I elaborate upon the role of the theme 'sincerity and authenticity' in the reception of Reve's work and personality in the sixties and seventies. In this period, the appreciation of Reve seemed to depend on the extent to which critics, colleagues and journalists saw his work as true and original. Initially, Reve was considered a very true and sincere author and his work was generally praised. However, this image changed during the seventies, when a 'sincerity issue' rose and Reve was blamed for repeating himself.
Part 3 (chapters 5, 6 and 7) is about Reve's self-representation during the seventies, eighties and nineties. During these years, Reve reflected upon himself and his authorship more than before, to such extent even that it seemed that there was no longer question of a univocal, transparent subject. He paraded the image of a split subject during these years. In chapter 5 I discuss the specific characteristics of the irony Reve used and the way in which illusions of reality are created and destroyed both inside and outside his work. Central to this chapter are the books *De taal der liefde* [*The Language of Love*] (1972), *Een circusjongen* [*A Circus Boy*] (1975) and the television show *De Grote Gerard Reve Show* [*The Great Gerard Reve Show*] (1974). In the sixth chapter, about Reve's supposed racism and the novel *Bezorgde ouders* [*Parents Worry*] (1988), I suggest to see Reve as an implied author. Here, I problematise the autobiographical nature of Reve's work and the boundary between fiction and reality, using theories of Wayne C. Booth, Gérard Genette, Philip Lejeune and others.
In the final chapter, which functions as an epilogue, I apply a broader perspective and loosen the reigns. Once more I consider Bourdieu's theories of the illusio, I discuss the relationship between illusio and illusion of reality, and connect all this to Reve's authorship. In this last chapter, the artistry of Marcel Duchamp functions as a link between Bourdieu's sociology and the authorship of Reve. Unlike Reve, Duchamp - Frenchman by birth - found himself in the centre of Bourdieu's field of vision. His work and self-representation bring to light several problems in Bourdieu's theories which also apply to Reve's authorship. These problems, however, may also be considered successful manifestations of what Nathalie Heinich refers to as 'singularity': the artist's ability to distinguish himself from others.